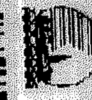
فرانس ليڤي

الكتّاب الايطاليون المعاصرون

ترجمة
ريم منصور الأطرش

دراسات نقدية عالمية
٢٥



الاشراف الفني : زهير الحمو

الكتاب الايطاليون المعاصرون

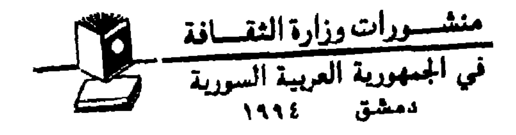
دراسات نقدية عالمية

« ٢٥ »

فرانس ليفي

الكتّاب الايطاليون المعاصرون

ترجمة منصور الأطرش



العنوان الأصلي للكتاب :

Les Ecrivains Italiens d'aujourd'hui

François Livi

Collection « Què Sais - je ? »

الكتاب الإيطاليون المعاصرون = Les Ecrvains Italiens
d'aujourd'hui/ فرانس ليفي؛ ترجمة ريم الأطرش .ـ
دمشق : وزارة الثقافة، ١٩٩٤ . ـ ١٥٩ ص ؛ ٢٤ سم .ـ
(دراسات نقدية عالمية ؛ ٢٥) .

١ ـ ٨٥٠.٩ ل ي ف ل ٢ ـ ٩٢٨ ل ي ف ل
٣ ـ العنوان ٤ ـ العنوان الموازي ٥ ـ ليفي
٦ ـ الأطرش ٧ ـ السلسلة
مكتبة الأسد

الإيداع القانوني : ع ـ ٧٣٧ /٧/ ١٩٩٤

مقدّمة

غالباً ما يعترض معرفة أدب أجنبي عائقان : قناة الترجمة ، وصعوبة فهم نظام أدبي مختلف . ولا يستثنى الأدب الإيطالي من ذلك . يهدف هذا الاستعراض إلى إيجاد توازن معيّن ، ألا وهو : تصحيح بعض المفاهيم السائدة ، وهذا خير من إدخال عناصر غريبة ؛ ثم توضيح أجزاء من طبيعة الأدب الإيطالي التي يجهلها الفرنسيون تماماً ، مع أنهم يعتبرونها قريبة جداً من طبيعة أدبهم الفرنسي . نقطة انطلاق هذه الدراسة هي نهاية الحرب العالمية الثانية . إذ كان لسقوط الفاشية مضاعفات عميقة على المستوى الأدبي ؛ حيث لم يستطع الكتّاب تجنب الموضوعات الملحّة فيما يتعلّق بمعنى الأدب وبدورهم داخل مجتمع مُنْهَك . وقد تصدّرت الواقعية الجديدة ، وهي نتاج الحرب ، الساحة حتى منتصف الخمسينات . وتصادف وجود أزمة الواقعية الجديدة مع انطلاقة حديثة للأبحاث الشكلية . وقد انتهت فيما بعد ، أي في بداية الستينات ، إلى ولادة الطليعة الجديدة . إلاّ أن الطليعة الجديدة ذاتها ، والتي رفضت كل سلطة للأدب وبشّرت بموت الرواية ، استُهْلِكَتْ بسرعة . ومنذبدايات السبعينات ، التحقت بتحف التقاليد الأدبية الذي لم تتوقف ، فيما مضى ، عن التمرّد عليه . في

الحقيقة ، فان بعض الانعطافات الكبيرة التي عرفها الأدب الإيطالي خلال الأربعين سنة الأخيرة ، منعته من الاحتفاظ بالتزامه الشامل والمحافظ أو ، باختصار ، بالتزامه الكلاسيكي .

ومن أجل إبراز خطوط القوة هذه ، فقد اجتهدنا لتبيان التداخلات بين مختلف التيارات التي يمكن للكتّاب التعلّق بها . يوحي هذا الإطار المنفتح طوعياً ، بتقسيمات أخرى ويحدّد تنوّع الأدب الإيطالي المعاصر : فهو مفهوم انتقائي للكتابة ، شبيه ببرج عاجي معقّم ، وقريب من نقاش أيديولوجي متطور جداً .

واستناداً إلى الحدود التي رُسِمَتْ له ، فان هذا الاستعراض لا يستطيع ولا يبغي أن يكون كاملاً . فهو ليس سجلّاً يذكر أكبر عدد ممكن من الكتّاب ويحوي على بيبليوغرافيا كاملة لكل واحد منهم . ومن هنا ، كان لا بدّ من انتقاء ذاتي بالضرورة لهؤلاء الكتّاب ، ومن إقصاء لبعض منهم . وبالتحديد ، لم نأتِ على ذكر الفلاسفة وكتّاب المقالة ، مكتفين بالروائيين والشعراء وكتّاب المسرح . ومن المحتمَل أن نأسف على بعض تلك الإقصاءات خاصة فيما يتعلّق بالسبعينات . ويصبح الاختيار ملحّاً أكثر فأكثر كلّما اقتربنا من السنوات الحالية . للعين الناقدة مآخذ قليلة على الأدب المستقبلي الذي يرفض علناً التراكيب الجاهزة . ولدينا الثقة بالعدو اللدود للكاتب ، وهو الزمان ، على ندرة تنبؤه بالمستقبل .

ملحوظة : إذا ترجم عمل ما ، فعنوانه مذكور بالفرنسية فقط . وتعود التواريخ التي بين قوسين دائماً إلى تاريخ ظهوره باللغة الأصلية .

الفصل الأول

الواقعية الجديدة

سيطرت الواقعية الجديدة على الثقافة الإيطالية منذ عام ١٩٤٥ وحتى عام ١٩٥٥ . يحدّد هذان التاريخان المُتَفَق عليهما إطاراً زمنياً اصطلاحياً ومفيداً أيضاً . فيعود التاريخ الأول إلى نهاية الحرب العالمية الثانية . ويُذكِر الثاني بالمجادلات التي أثارها ظهور كتاب (ميتيلّو) : إذ سرّعتْ رواية فاسكو براتوليني هذه من حدوث أزمة الواقعية الجديدة، والتي بقي تأثيرها مع ذلك محسوساً بعد عام ١٩٥٥ .

لم تكن الواقعية الجديدة مدرسة . فمن غير المفيد البحث عن بيان منشور لها ، أو عن عقيدة أدبية ، أو بالأحرى عن نظام صارم . فقد ظهرت اتجاهات هذا التيار هنا وهناك على صفحات الجرائد والمجلاّت .

وتتضح تلك الاتجاهات على امتداد المجادلات ، وبقدر ما يغتني الأدب الواقعي الجديد بنصوص جديدة . فمن الصعب إذاً تمييز « صحة الرأي » عن « الهرطقة » في كتاب ما ، قياساً إلى الأفكار الواقعية الجديدة ، فكل كاتب واقعي جديد على طريقته .

بيد أننا نستطيع استخلاص طموحات مشتركة . إن الاضطرابات السياسية التي قادت إلى الحرب العالمية الثانية وإلى سقوط النظام الفاشي ، حذّرت الكاتب من مغبّة تحديد وتوضيح علاقات الأدب بالواقع . وتتضمن هذه المشكلة التي وضعتْ موضع التساؤل ، مرحلتين : فحص نقدي للأدب في فترة ما بين الحربين ، وتعريف المهمة الجديدة التي اضطلع بها الكاتب .

يتحوّل الفحص النقدي سريعاً إلى قضية تُعْرَض على محكمة قمعية . إنها قضية « الهرمسية(١)» ، أي قضية الأدب المتفتّح في فلورانسا بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٣٥ . يُؤخذ على « الهرمسيين » كونهم حبسوا أنفسهم في برج عاجي ، ولم يدينوا الفاشية . إذ انكبّوا على أبحاث شكلية جذّابة بقدر ما هي عقيمة ، مهملين بذلك الواقع الاجتماعي في عصرهم . لقد شكّلت عبادة المذكرات والعزلة العظيمة قناعاً للاّمسؤولية السياسية لدى الكاتب . تشمل هذه الإدانة بكاملها ، النثر الفني والشعر والمؤسسات الهرمسية الأخرى أو شبه الهرمسية . في الحقيقة ، هي إدانة لكل « الثقافة التي لم تستطع الوقوف في وجه فظائع الفاشية » .

إن طموحات الواقعية الجديدة أكبر وأبسط من ذلك في آنٍ معاً . فيجب على الكاتب أن يخدم واقع عصره ، وذلك بالمساهمة من خلال نشاطه في تجديد الثقافة . هذه العملية ذاتها متضامنة مع إعادة بناء البلد . فلا حاجة للاستعانة « بالفانتازيا » أو بالذاكرة من أجل اختيار الموضوعات إذ أنّ الواقع المحيط يفرض الأولويات التالية : الحرب وانهيار

---

(١) الهرمسية : تعني كل ماهو غامض وغير مفهوم في الأدب .
(المترجمة)

الفاشية والمقاومة ، وبؤس فلاحي الجنوب . ويصبح الكاتب شاهداً مباشراً ، فيروي تجربة معاشة ، أو يصبح مدوّناً إخبارياً حيادياً ، يعمل على إعمار سجلاته ، في سبيل تأويل الوضع التاريخي . وإذا كانت الواقعية الجديدة تعطي أهمية خاصة للنثر ، وهذا أمر منطقي ، فهي لا تتقبّل إلا بحذر ، الطابع الروائي .

إن قضية الأدب هذه ، والتي نتمنى اندثارها كلياً ، وتلك التطلعات الطموحة ، تسبح في غموض أكيد . فما هو الواقع ؟ وما هو الأدب ؟ وما هو الالتزام ؟ يتلاقى الواقع بالواقع الاجتماعي : أي بالعالم الاقتصادي ، وصراع الطبقات ووضع العمّال أو الفلاحين ، فيصبح هذا المفهوم المشوّه للواقع عائقاً ثقيلاً .

نتطرّق أيضاً إلى العلاقات بين الواقع وكتابته ، بعبارات متفائلة جداً . فليست الكتابة مرآة مخلصة . وهذا ما يعلمه جيداً فيتوريني وبافيز ، اللذان تشهد أعمالهما على قدرة تحويل الشكل إلى رمزية خاصة بالأدب . أخيراً ، ما هو الالتزام ؟

هل العمل الأدبي أداة للدعاية فقط ؟ هناك تردّد في استخراج مثل هذه النتائج . يجيب الجدال بين فيتوريني وتوغلياتي على أعمدة صفحات مجلة « البوليتكنيكو(١)» (١٩٤٥ — ١٩٤٧) على ذلك بشكل واضح . إذ طالب فيتوريني بنوع من الاستقلال الذاتي للثقافة تجاه السياسة . وقد طالب في الحقيقة بسلطات للثقافة هي ذاتها التي منحها كتّاب الثلاثينات

(١) « البوليتكنيكو » = تعني متعدد العلوم والفنون والتقنيات .
(المترجمة)

للأدب الملوم وذلك لإخلاص فيتوريني لتربيته الهرمسية ، فقال : « ثقافة تمنع العذاب وتدينه وتساعد على حذف الاستغلال والاستعباد وعلى الانتصار على الحاجة » . وذلك لأنه بالنسبة لفيتوريني ، فان السياسة تأتي من علم الزمان ، بينما تأتي الثقافة من التاريخ . هذه التمييزات غير مقبولة لدى الشيوعي .

إذا كان ضعف الواقعية الجديدة متمسكاً بطوباوياتها ، فان هذا التيار قد أرسى ، دون منازع ، قواعد تفكير خصب حول مسؤولية الكاتب وعلاقاته بالمجتمع . إضافة إلى أن هذا التيار كان بالنسبة لجيل بكامله من الروائيين من كاسولا إلى كالفينو ، ومن باساني إلى بيرتو ، نقطة تلاقي ومواجهة . ونحفظ في النهاية أن الواقعية الجديدة متميزة باكتشاف الكتّاب الأميركيين . فتأثيرهم مهم ، على مستوى الكتابة ورسم الأهواء الدقيقة ، كما هو مهم على المستوى الثقافي ، حيث كان تأثيرهم يناصر ردة الفعل ضد الثقافة الفاشية . نشر فيتوريني في عام ١٩٤١ مجموعة مختارة بعنوان « أميريكانا » : وأطلق عليها اسم « التوراة الجمالية » لجيل بكامله .

وهذه العبارات أيضاً لا تناسب الواقعية الجديدة . كان بافيز ، مونتاليه ، بيوفين وموارفيا في عداد المترجمين . فعندما تدخّلت الرقابة ، حلّت مقدمة سيتشي مكان ملاحظات فيتوريني في السنة التالية .

١ ــ أساتذة الواقعية الجديدة

يذكر الواقعيون الجدد بامتنان ، وكمثال مقنِع على الأدب الإقليمي الحقائقي الذي يعلن عن الواقعية الجديدة ، كتاب (الملافوغليون)

(١٨٨١) لجيوفاني فيرغا . ولكن ، هناك نماذج أحدث . يُعتَبر فيتوريني وبافيز وآلفارو الأساتذة بشكل عام . وهم أساتذة غريبون في الحقيقة .

فهم يعلنون عن أزمة الواقعية الجديدة قبل انتصارها ، وذلك عن طريق كتاباتهم المليئة بالقيم الأسطورية . ويمكن إضافة مورافيا إلى هؤلاء الكتّاب الثلاثة ، فهو ينتمي إلى جيل فيتوريني وبافيز أيضاً .

١ – إيليوفيتوريني : (١٩٠٨ – ١٩٦٦) .

بالرغم من الصفات التي لا يمكن إنكارها في عمل فيتوريني الروائي ، فهل تعود أهمية تفوّقه في التيار الواقعي الجديد إلى نشاطه كمفكّر وككاتب مقالة أو بالأحرى « كفاعلٍ في الثقافة » ؟ من الضروري طرح هذا السؤال،وذلك لأنه في الوقت الذي تُحَدَّد فيه إشكالية الواقعية الجديدة – وهي التي ساهم فيتوريني في جزء كبير منها –يصبح عمله الروائي في أزمة . قضى فيتوريني طفولة فقيرة في صقلية (حيث وُلِدَ في سيراكيوز) ، ثم تعلّم الأدب في فلورانسا . وبين عامي ١٩٣٣ و ١٩٣٤ نشرت مجلة « سولاريا (١) » مسلسل (القرنفلة الحمراء) ، الذي أوقفت الرقابة نشره .

واستضافت مجلة « ليتراتورا(٢)» بين عامي ١٩٣٨ و ١٩٣٩ (محادثة في صقلية) ، وهو العمل الذي نشره فيتورينيفي مجلّد واحد

---

(١) « سولا ريا » : تعني « الشمسي »
(المترجمة)

(٢) « ليتراتورا » : تعني « الأدب » .
(المترجمة)

بعد عامين من هذا التاريخ . فمن خلال عودة بطله سيلفسترو إلى أمه ، تتمثّل عودة « الأنا» إلى نقاء أصولها ؛ وهذا ما يتصدى فيتوريني لوصفه . تجري أحداث القصة في صقلية البائسة والمعذّبة ، والتي تعصف بها رياح الرغبة ، عن طريق المرض والموت ، وذلك لإبراز الرمزية بشكل أفضل ، رمزية هذا الهبوط فيما وراء النفس البشرية . إن الحياة ليست إلاّ « حلماً أصم » ، « وهي راحة في عدم الرجاء » ؛ ولا يردّ الإنسان على « أذى أو تحدّيات العالم » إلاّ « بنوع من العنف المجرّد» .وتخلق التنقلات والتلميحات السحرية إيقاعاً جذّاباً .

يشكّل هذا الكتاب المشهور ، قمّة الفن الروائي عند فيتوريني . أما كتابه « الرجال والآخرون » (١٩٤٥) ، فينحدر إلى نوع من التكلّف . وهذا المجلّد هام جداً من الناحية التاريخية ، وذلك لأنه يتطرّق ولأول مرة إلى موضوع المقاومة . ولكنه بعيد عن التوازن الذي طرحه كتاب (محادثة في صقلية) .

في هذه القصة التي تبسط إلى مالا نهاية الرؤية المانوية(١) للصراع بين الخير والشر ، يتزايد بشكل خطير التفاوت بين النزوع إلى تحويل الواقع إلى أسطورة وبين ضرورة إعادة ترميم الأحداث بأمانة قدر الإمكان .

ابتداء من عام ١٩٤٥ وحتى وفاته، كان فيتوريني يحتل مقدمة الساحة الثقافية . وبين عامي ١٩٤٥ و١٩٤٧ ، كان يدير مجلة

---

(١) « المانوية » : مذهب « ماني » الفارسي صاحب عقيدة الصراع بين النور والظلام . (المترجمة)

« البوليتكنيكو » والتي ذكرنا أهميتها فيما سبق . في عام ١٩٥١ ترك الحزب الشيوعي الإيطالي والذي كان قد انتسب إليه عشية الحرب، مثله في ذلك مثل عدد من المثقفين الآخرين . في هذه السنة بالذات ، أسس في دار نشر إيناودي سلسلة « إي جيتوني I gettoni (١) » (١٩٥١ — ١٩٥٩) ، التي لعبت فيما بعد دوراً هاماً في نهضة رواية الواقعية الجديدة . وفي عام ١٩٥٩ ، أسس مع إيتالو كالفينو مجلة (إيل مينابو IL menabo)(٢)، التي أشرف على إدارتها حتى وفاته. ويوضح عنوان المجلة (لا ماكيت La maquette) طموحاتها ، ومن بينها المساهمة في دخول أفضل للأدب ضمن العالم الصناعي المتحوّل باستمرار ، وذلك باصدار أعداد خاصة أحادية الموضوع . وقد ذكر فيتوريني ذاته في كتابه (يوميات على الملأ ١٩٥٧ ، والطبعة النهائية كانت عام ١٩٧٠) مراحل مهنته ، حيث نشر في البدء مقالة بعنوان (عقل أدبي) (١٩٢٩ — ١٩٣٦) ؛ ثم ظهر اكتشاف الرواية الأميركية والاتجاه المعادي للفاشية في مقالة له بعنوان (العقل المعادي للفاشية)(١٩٣٧ — ١٩٤٥) ؛ ثم جاءت ضرورة إرساء ثقافة على أسس جديدة ، فنشر مقالة (العقل الثقافي) (١٩٤٥ — ١٩٤٧) ؛ ونتيجة لتمزّق المثقفين بسبب عدم التسامح الأيديولوجي في الحزب الشيوعي الإيطالي ، نشر مقالة (العقل المدني) (١٩٤٨ — ١٩٥٦) ؛ أخيراً ،

---

(١) « I.gettoni » = « قطع معدنية ذات قيمة نقدية »

(المترجمة)

(٢) « IL menabo) » = ماكيت — نسخة طبق الأصل من كتاب أو مجلة تحت الإعداد ، تصلح للإرشاد في ترتيب الصفحات .

(المترجمة)

ومن إعداد إيتالو كالفينو بعد وفاة فيتوريني ، نُشِرَتْ مقالة (العقل العارف)(١٩٦١ – ١٩٦٥) . في هذه النصوص ، كشف المفكّر عن فشل الروائي . وفي عام (١٩٦٧) ، نُشِرَتْ مقالة (الضغطان) بعد وفاة فيتوريني ، فوضعتْ على المحك ، فيتوريني الأيديولوجي مواجهةً مع فيتوريني الروائي .

ارتصفت الروايات والحكايات التي نشرها فيتوريني بعد عام ١٩٤٥ ، ليغمرها الظلام ، هذا الذي ازدادت كثافته تدريجياً . فكتاب (سامبلون يغمز فريجوس) (١٩٤٧) الوحيد من بين كتب فيتوريني الذي جرى حوله أكبر جدال ، حيث يدين الانتصار الغامض للموت ، والأسطورة والكلمة . وكتاب (نساء ميسين) (١٩٤٩ ، والذي عُدِل فيما بعد بمنظور وثائقي أشمل في عام ١٩٦٤) يحمل طوباوية مهذارة . وازدادت أعداد النصوص القديمة التي أعيدت صياغتها . فابتدىء أولاً بالطبعة الكاملة لـ « القرنفلة الحمراء »(١٩٤٨) ؛ ثم بكتاب (إريكا)(١٩٥٤) الذي كان قد توقف إعداده فيما مضى عام ١٩٣٦ . ويؤكد على هذه الأزمة بشكل لا يحتمل الشك ، كتاب (مدن العالم)(١٩٦٩) وهي رواية لم تتم ، ونشرت بعد وفاة فيتوريني .

٢ – سيزار بافيز : (١٩٠٨ – ١٩٥٠)

علَمٌ آخر من أعلام الواقعية الجديدة، وهو سيزار بافيز البييمونتي، مولود في سانتو ستيفانو بيلبو . هو ندٌ لفيتوريني ، وفي الوقت ذاته إنسان ملتزم ورقيق . إن مراحل عملهما متشابهة ، فهي : اكتشاف الروائيين الأميركيين ، والبدايات الأدبية في الأوساط الفلورانسية، والعلاقات المضطربة مع الحزب الشيوعي ، والمساهمة في دار نشر

إيناودي . كان كتاب (من عندك) (١٩٤١) نموذجاً بالنسبة للواقعيين الجدد ، على نفس مستوى كتاب (محادثة في صقلية) . ومثّل فيتوريني ، شجعّ بافيز تفتّح الواقعية الجديدة ، وذلك عن طريق تأثيره الشخصي وأعماله الروائية على السواء . ومع ذلك ، فمن التناقض احترام كاتب لم يمسّ الواقع الخارجي إلاّ من خلال سياج وساوسه ، وكأنه مَثّلُ الواقعية الجديدة .

قرىء العديد من روايات بافيز بمنظور موضوع مشوّه نوعاً ما : كالحرب والريف وأوضاع الفلاحين . وقد اعتبرتْ أعمال بافيز كلها فاشلة : حيث تَمَثّل الفشل ، بفشل اجتماعي لبورجوازي صغير اقتُلِعَ من جذوره ؛ وبفشل سياسي لرجل لم يستطع الالتزام ووجد حريته في التفاعل باتجاه واحد ؛ وبفشل عاطفي ، حيث تملكته ظاهرة عارضة لقلق وجودي . إن أعمال بافيز هي تاريخ هذه التمزّقات ، وقد توقفَتْ بانتحاره المفاجيء في ٢٨ آب ١٩٥٠ .

منذ ذلك الوقت أصبحت القيمة العليا هي الكتابة . فهي تجعل العصاب يطفو على السطح ، وتضخّم الرغبة في المطلق غير الواضح أصلاً ، وتنّظم بحثاً أسطورياً عن النقاء الأصلي ، المتمثّل بالعودة إلى المنابع ، والّتي يرمز إليها بافيز بالهضبة . إنه فنان إذاً ، يظهر أزمة البطل المنهار بتأثير العادات الأوروبية العظيمة . هذا الأكتشاف المجتهد ، والذي غالباً ما يكون ممتعاً للأنا ، كلّف أعمال بافيز هجوماً عنيفاً ، وذلك بعد مدة طويلة من شغف الناس بها .

ارتبط بافيز بالأوساط التورانية المعادية للفاشية الّتي انجذبت وتجمعّت حول ليون غيزبيرغ . ولكن حصل ذلك خطأً ، لأنه في

تلك الفترة لم تكن له نشاطات سياسية حقّة ، إلاّ في عام ١٩٣٥ ، حيث نُفي إلى برانكاليون كالابرو . وفي السنة التالية ، بيّنت قصائد (العمل ـ تعب) التي نشرتها منشورات مجلة « سولاريا » رغبة بافيز في الابتعاد عن بعض قصائد العصر المتكلّفة كثيراً والفكرية .

في عام ١٩٤١ ، نشر بافيز رواية (من عندك) التي كتبها خلال العامين السابقين لهذا العام ، حيث وضّح فيها التناقض بين المدينة والريف ، وهو أمر غير اعتيادي .

تبيّن هذه الرواية اكتشاف بيرتو للريف ، وهو عامل توراني يخرج من السجن ويلتحق بتالينو في مزرعته . وينتهي هذا الأخير إلى قتل أخته جيزيل ، التي كان قد اعتدى عليها سابقاً . فالريف عالم من العنف تكشّف لنا بشكل كامل بمساعدة بعض الرموز الكبيرة وهي الخصوبة والمرأة والجنس . إنه عالم مظلم تختلط فيه الحرية بالحتمية وتحكمه الغرائز ، وهو قريب من أجواء بعض كتب دانونزيو ، ومتأثّر بشكل ملحوظ بفولكنر وبروائيين أميركيين آخرين ، حتى في مبالغاته . وهكذا ، فالجديد في الرواية شكلي أكثر منه موضوعي .

إن الانتقال من الطبيعية الفظّة إلى تنظيم أكثر وعياً للأساطير قد لوحظ في رواية (الرفيق) (التي كتبت عام ١٩٤٦ ونشرت عام ١٩٤٧) وهي قصةُ توجّهِ بابلو البطيء إلى الالتزام الإنساني والسياسي . ولكن، مع كتاب (بيت فوق التلّة) (الذي نشر عام ١٩٤٩ وكتاب « السجن » في مجموعةِ « قبل أن يصيح الديك » ، توصّل الكاتب البييمونتي إلى إذابة واقعيته الشعرية بعالمه الرمزي . يُظهر هذا الكتاب الذي حُرِّر بين عامي ١٩٤٧ و ١٩٤٨ بوضوح جرحاً آخر لبافيز : فهو لم يشارك في المقاومة ، ومع ذلك لم يُضرّ هذا الأمر بغنى تلك الرواية .

وبتضاعف القصف على منطقة توران ، يعود كورادو إلى مسقط رأسه لانج ، الذي شهد ميلاد بافيز أيضاً . إنها عودة رمزية ، أكّد عليها وجود « كات » التي كانت قد ارتبطت بعلاقة فيما مضى مع كورادو ، ووجود « دينو » بن « كات » أيضاً ، والذي قد يكون ابن كورادو .

تنتهي حكاية كورادو الغامضة وهو المثقّف التوراني القريب جداً من بافيز ، بعد ستة أشهر من نهاية الحرب .

لقد شعر بالإهانة ، كونه شهد موت أناس كثيرين ؛ فكل حرب هي حرب أهلية ؛ ولا تنتهي بشكل حقيقي إلاّ بالنسبة للأموات . ولا يعرف كورادو ، وهو المفكّر العصابي ، التعرّض للمخاطر .

أما موقفه فتمثّل بتقبّل الأحداث سلبياً وبجعل الالتزام مستحيلاً ، وذلك لتبرير سلبيته في العمل . إنها رواية الوحدة والفشل إذاً ، ولكنها أيضاً رواية القلق الديني القوي الذي ظهر بين عامي ١٩٤٣ و ١٩٤٥ في حياة بافيز ، بالرغم من خطأ هذا القلق المتمثل بالبحث عن السلام الأناني .

إنها رواية معقدة ، وعنوانها الذي حُشِرَتْ به يعبّر عن غموضها وهو : (قبل أن يصيح الديك)(١) . فهي ذكرى الأصدقاء الذين أنكروا والذين ماتوا ، وهي أمل بفجر جديد آتٍ .

---

(١) (قبل أن يصيح الديك) = تذكير بكلام السيد المسيح لتلميذه بطرس حيث قال له بما معناه : ستنكرني ثلاث مرات قبل صياح الديك وحلول النهار .

(المترجمة)

في السنوات الأخيرة من حياته ، تملّك بافيز نهم حقيقي للعمل .

ففي عام ١٩٤٧ ظهر كتابه وهو بعنوان (محاورات مع ليوكو) وذلك بعد كتاب (الرفيق) ، وهو أي (محاورات مع ليوكو) واحد من بين كتبه الأكثر غموضاً والأكثر جذباً للقارىء . وفي عام ١٩٤٩ ، جمع بافيز في كتاب (الصيف الجميل) ثلاث حكايات جدّ جميلة ؛ كما نشر في عام ١٩٥٠ كتاب (القمر والنيران) وهو عبارة عن رحلة بعكس الزمن . وفي نفس العام نشر قصائد بعنوان (سيأتي الموت وسيأخذ عينيك) وهي قصائد تحاور الموت هذه « الرذيلة العبثية » . أما في عام (١٩٥٢) ، فقد ظهرت يوميات (مهنة العيش) وقد نشرت بعد وفاته ، وأظهرت رغبة كانت تلازم بافيز وهي رغبة التبرير . لم يعترف أبداً هذا المفكّر الواضح بأن للكتابة القدرة على جلب الخلاص له .

٣ ـ كورّادو ألفارو : (١٨٩٥ ـ ١٩٥٦)

إن التناقض بين المدينة والقرية هو أيضاً في صلب أعمال كورّادو ألفارو الروائية ؛ ولكنه يكتسب معنى مختلفاً .

فمنذ عام ١٩٢٦ ، وفي كتابه (الإنسان في التيه) ، (وهو الذي أعيد نشره في عام ١٩٣٤ تحت عنوان « البحر ») ، وضع ألفارو معطيات للمشكلة ، تظهر في جزء كبير منها لمحات من سيرته الذاتية .

وبعد أربع سنوات ، وفي حكايات (أناس أسبرومونت) ؛ وخاصة في الحكاية التي تحمل عنوان المجموعة ذاته ، يحيط ألفارو بعالم كالبري . إذ يحاول الراعي أرجيرو تعليمه . وتتزايد الصعوبات التي تسببها الغيرة وسوء الحظ .

وتكون ردة فعل أنتونيلّو الفتك بقطيع ماشية آل مالاتيستا ، إذ أنهم يتحمّلون جزءاً كبيراً من المسؤولية في التسبّب بآلام عائلته وتعاستها. وبعد أن أصبح مهرّباً ، استطاع الحرس الجمركي الإيطالي القبض عليه . في حكاياته ، عاد ألفارو ليرتبط بالتقاليد الحقائقية لفيرغا . فعن طريق مدينته وفقره وعزّة نفسه وشخصياته المميزّة جداً ، أصبح نموذجاً يحتذى ، بالرغم من أن الحدث في حكايات (أناس أسبرومونت) يقع في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

وقد اضطر ألفارو للتخلّي عن مهنته كصحفي وذلك خلال حكْم الفاشية . فسافر ونشر مقالات ورواية (الإنسان قوي) في عام (١٩٣٨). وبعد الحرب كرّس نفسه من جديد للصحافة ، وعاد في روايته (الطفولة القصيرة) (١٩٤٦) إلى طرح أفكاره وتطلعاته التي تصف سيرته الذاتية وتدور حول العلاقات بين المدينة والريف .

أرسل الأهل ابنهم رينالدو دياكونو إلى المعهد الديني ؛ حيث اكتشف عالم المدينة بكل ظلماته ، ومن ثم عاد إلى بلد بعيد عن كل ذلك ، عاطفياً وتنظيمياً . هذا الجزء الأول من ثلاثية — جزؤها الثاني هو (ماسترانجيلينا) والثالث بعنوان (حدث كل شيء) وكلّها نشرت بعد وفاة ألفارو في عامي (١٩٦١ و ١٩٦٢) يبيّن الهوّة المتزايدة دوماً بين ألفارو وبين الواقعية الجديدة . ويبدأ مسقط الرأس تدريجياً بالتلوّن بألوان الأسطورة وهو محاط بهالة من الحنين . فبالنسبة لفلاح مهاجر ، تكون تجربة الحياة المدنية عبارة عن نوع من التطهّر . وهناك ضرورة للعودة إلى البلد المحبوب والملعون : إلاّ أن الصورة التي يحفظها في مخيّلته عن بلده لم تعد تطابق الواقع . ومن هنا ينشأ الشك المتّسم بالحتمية ،

والذي تتمثّل إثارته المحزنة بتعبير قاتل . وقد نحّى بعض النقّاد ألفارو وشهادته المكشوفة . ويمكن لأعماله أن تكون تعبيراً عن حضارة بورجوازية ، هزمها التاريخ ، وحكم عليها بالتشاؤمية .

في الواقع ، كشف مجلدا مذكرات ألفارو ، وهما بعنوان (شبه حياة) (١٩٢٧ – ١٩٤٧) و (المذكرات الأخيرة) (١٩٤٨ – ١٩٥٦)، عن قاق عميق . فقد باح فيهما ألفارو بعقده ، وهي تتلخص بما يلي: إجباره على التأقلم مع حياة المدينة ، وتربيته المكبوتة ، ولكن بالإضافة إلى ذلك ، الصعوبة في كونه رجل أدب في زمن معادٍ للأدب . حتى بعد الحرب ، بقي الأعداء كما هم : فهم الجهل والاستبداد والبؤس والأحكام المسبقة . وقد فقد المجتمع ، الذي تراجعت فيه المسيحية ، أسسه ؛ وتحددت الثقافة الحديثة ضمن صورة مخجلة عن الواقع . أما الحقيقة الواحدة المؤكدة ، فهي الموت الذي يتقدم دائماً . وقد حكمت هذه النتائج بغياب التفاؤل عن مشاريع الواقعية الجديدة .

٤ – ألبرتو مورافيا : (روما ١٩٠٧)

فرض ألبرتو مورافيا نفسه منذ روايته الأولى ، وهي بعنوان (اللا مبالون) (١٩٢٩) ، وذلك كقاصّ وُلِدَ مهتماً بأزمة مجتمع البورجوازية المحكوم عليه بالانحلال . فرسمه للأوساط الاجتماعية قائدٌ لحتمية مظلمة وعمياء ، تحجبها قليلاً تعقيدات المؤامرة . على كل حال ، فانّ هذه الرواية التي كانت تجهر بموضوع اللا مبالاة ، وهو موضوع غالٍ على الأدب في الأربعينات ، كانت تتصف بكتابتها المضادة لشاعرية أدب هذا العصر .

تتضمن قصة (اللامبالون) العنصرَين الرئيسين لروايات وحكايات المستقبل : ألا وهما الجنس والمال .

نُشِرَتْ رواية (أغوستينو) في عام ١٩٤٤ ؛ حيث اعتبرها كثير من الناس ، أهمّ أعمال مورافيا . في أحد فصول الصيف وعلى شاطئ البحر ، اطّلع أغوستينو على أسرار ألعاب خطيرة ، واكتشف وجود عشيق لأمه . وكان يود هو أيضاً أن يصبح راشداً . واقتصرت نوعيات هذه الرواية على هذا الوضع الخاص ، ألا وهو الانتقال الحساس من الطفولة إلى المراهقة .

وسيتكرر هذا الموضوع في رواية (العصيان) (١٩٤٨) ، التي تستغلّه مأساوياً بعد التخلّي عن أي جوّ شاعري . وتنقل رواية . (الرومانية الجميلة) (١٩٤٧) وفيما بعد رواية (سيوسيارا) هذا التقارب « الجنسي » من الحياة في مجتمع العصر الفاشي وفي سنوات الحرب . وقد أكد مورافيا . على مصلحة الأوساط الشعبية بـ (حكايات رومانية) (١٩٥٤) و (حكايات رومانية أخرى) (١٩٥٩) ، وهي قصص ذات لغة غنيّة بالتشابيه والتكرار . وتأكّدت شهرة مورافيا فيما بعد كمؤرّخ جريء لكلّ ما يتعلّق بالجنس : فكَتَبَ عن (الخيانة الزوجية) وارتكاب المحرّمات والمُسارّة وبيع الهوى ، وعن المفاسد المختلفة . وفي السنوات الأخيرة أضيف همّ الشهرة الكلّية إلى هذه الحدود الواضحة ، غير الغريبة عن النجاح التجاري لكتب مورافيا . وبهذا ، أصدر رواية عن الجنون وأخرى عن التحليل النفسي وثالثة عن أزمة الرواية . . . الخ . إن رواية (الملل) (١٩٦٠) و (الانتباه) (١٩٦٥) و (هو وأنا) (١٩٧١) هي المراحل الكبرى لهذا الانحطاط الذي يفضح أيضاً انعدام الثقة بالرواية .

٢ ـ روائيو الحرب والمقاومة

تشكـِل الحرب والمقاومة موضوعاً يختاره الواقعيون الجدد . ولكنّ الاقتراب من هذه الفترة الملتهبة ، التي تخصّ الواقعية الجديدة فقط ، بعيد عن الالتباس . في بعض الحالات ، نجد شهادات بعيدة تماماً عن أيّ تطلّع أدبي .

وفي هذا المجال ، كثر عدد الكتّاب الذين يؤلفون كتاباً واحداً . فعندما يقوم الكاتب بهذه التجربة الشخصية في التأليف ، للمرة الأولى ، ويناسبه استنباط عبرة عامة منها ، لا يشعر مرّة أخرى بالحاجة إلى الكتابة . وفي أحيان أخرى ، يكون هناك كتّاب « محترفون » أو في طريقهم إلى الاحتراف . وسواء قدّم شهادته على أساس أنه مناضل أو فكّر على أساس أنه مثّقف ، فيتلاءم هذا الكاتب بسهولة أكبر مع النوع الروائي . وفي نفس الوقت نرى الاختلاف البسيط في التناقض بين الخير والشر على حساب الاقتراب الحسّاس والحرّ من هذا الواقع .

هذه هي حالة فينوريني ، وبافيز والكتّاب الآخرين ، الذين كانت مساهمتهم في أدب الحرب والمقاومة مساهمة هامة جداً . يكفي أن نذكر كالفينو وكاسولا وباساني وبيرتو وتوبينو ، وحديثاً ، إلسامورانت في رواية (الحكاية) (١٩٧٤) . إلاّ أنّ أعمال هؤلاء الكتّاب لا تنتمي في ديناميكيتها إلى حركة الواقعية الجديدة . وسنكتفي بتناول بعض الحالات المهمة بشكل خاص والمعبّرة ، وذلك بسبب اختلافاتها .

وتكشف رواية (توقّف المسيح في إبولي) (١٩٤٥) المقاومة الحادّة ضد الفاشية ، المتمثلة بنفي كارلوليفي إلى مدينة لوكاني . ولقد اشتهر هذا الكتاب بشكل كبير ، وهو في منتصف الطريق بين رسالة

الهجاء والمذكّرات ، كما أنه بين المقالة الغنائية والوثيقة المتعلّقة بعلم الاجتماع . يقترح ليفي جلب شهادة حول معركته ضد الدكتاتورية ، وجعل الناس يكتشفون هذه المنطقة القديمة الأثرية في جنوب إيطاليا ، والتي تتميّز بعقلية أناسها وبعاداتها التي تمثّل واقعاً غريباً عنه . نتج عن ذلك جهداً دؤوباً من أجل دخول هذا العالم المغلق المحكوم بأنظمة وعادات سحيقة في القِدَم وبخرافات مهترئة . ويستنتج ليفي من كل ذلك ، التناقض بين الفلاح والدولة الذي لا يمكن إصلاحه . ومهما يكن شكل هذا التناقض ، فهو دائماً مرادف للقمع . فالمخرج الوحيد هو ، دون شك ، شكل جديد للدولة يحترم الخصوصيات المحلية . ولم تستطع الكتب التي نشرها كارلو ليفي فيما بعد ، ومن بينها رواية (ساعة اليد) (١٩٥٠ . . . الخ) ، أن تنافس منطقياً هذه الشهادة الاستثنائية .

أما بيب فينوغليو (١٩٢٢ — ١٩٦٣) البييمونتي ، فالأمر بالنسبة له مختلف ، إذ أنه كرّس كل أعماله للمقاومة في مسقط رأسه . ولذلك يمكن القول بأن فينوغليو لم يكتب سوى نفس الكتاب .

في عام ١٩٥٢ ، نشر فيتوريني في « إي جيتوني » مجموعة قصصه الأولى : (الأيام العشرون لمدينة آلبا) ؛ وبأسلوب ثابت ومجرّد ، وصف فينوغليو الحرب دون بلاغة . وتدخّل تعليق الكاتب من خلال الحوار . لم ينشر فينوغليو ، في أثناء حياته وبالإضافة إلى العمل المذكور آنفاً ، سوى حكاية طويلة تروي حياة الفلاحين في منطقة لانج وعنوانها (التعاسة) (١٩٥٤) ورواية بعنوان (ربيع الجمال) (١٩٥٩) ، وهي رواية تحكي مغامرات عسكري شاب ، دعي للخدمة الإلزامية في لحظة مأساوية وهي صيف عام ١٩٤٣ .

إن جوني الذي يتكلم لغتين ، وهو بطل هذه الرواية المكتوبة أولاً بالإنكليزية حسب ما قال المؤلف ، قريب جداً من فينوغليو ذاته .

ومع ذلك فقد كان سبب نجاح فينوغليو ، أعماله التي نشرت بعد وفاته . نشرت أولاً مجموعة بعنوان (يوم من نار) (١٩٦٣) . وهي مذكرات عن الحرب في إقليم اللانج . تتضمن هذه المجموعة من الحكايات ، (قضية شخصية) وهي رواية قصيرة أو قصة طويلة ، تمتزج فيها الحرب على الهضاب بقصة حب وشك يربطان فولفيا بميلتون وجيورجيو . ومن ثم هناك (الحرب على الهضاب) (١٩٦٨) . وهي تكملة لمغامرات جوني ، وهو ، ظاهرياً ، بطل يكتب سيرته الذاتية . يمتد فيها الحدث بين ٨ أيلول ١٩٤٣ وربيع عام ١٩٤٥ . واعتبرت المقاومة كاستعارة للحياة ، حيث اقترنت بتلك المواعيد المستمرة مع الموت ، والمخاطرة والمغامرة ومع التناحر أيضاً بين الشيوعيين والملكيين ومحتمل أنها لم تكن سوى محاولة أولية بهدف كتابة أخرى كاملة . ومع ذلك وحتى في وضعها الحالي ، فان هذه الرواية الجميلة تعطينا عن المقاومة رؤية عميقة وعدالة استثنائية . وذلك لأن الحرب قد بدت وكأنها تحولات للمغامرة الإنسانية ، وللكفاح ضد قوى أعظم منا .

يعتبر ماريو ريغوني ستيرن (١٩٢١) ، وهو من البندقية ومولود في آسياغو ، من نفس جيل بيب فينوغليو . وتتعلّق شهادته بمظهر آخر من مظاهر الحرب ، ألا وهو حملة على الجبهة الروسية من وجهة نظر رقيب في القوات الألبية . إن كتاب (الرقيب في الثلج) المنشور عام

(١٩٥٣) له خاصية أكبر من تلك التي رغب ريغوني ستيرن أن يكون لها آثار أدبية ، إذ لا يتداخل تتابع المقاطع والملاحظات ضمن تصعيد متناغم بعلمية . وإنما هي الطبيعة المأساوية في الموضوع التي تؤمّن تدريجياً للكتاب وحدة لا تقبل الجدل .

البرد ينهي الأحقاد . إذ يكتشف الجنود الروس والإيطاليون أنهم أخوة ينتمون إلى شعب واحد معذّب ، وذلك لأنهم يواجهون ذات المخاطر وتهزهم أمواج لم يكن لهم يد في تفجيرها . ويولّد التضامن من عمق الخراب ؛ حيث يجسّده مشهدان شهيران : يدخل الرقيب إسبة(١) لتدميرها : فوجود ميت وحُزْن الذين يسهرون عليه ، جعلاه يعود القهقرى . وفي كوخ آخر ، يعتني الروس المسلّحون ببعض الجنود الإيطاليين . ويترك ريغوني ستيرن للأحداث أن تتكلّم ، ويبدو هو غريباً عن كل تعليق أيديولوجي مموّه من الخارج . تعطي قوة الأحداث لهذا الكتاب شرفاً استثنائياً .

وبعد تسعة أعوام من الصمت ، نشر ريغوني ستيرن كتاباً بعنوان (مطاردة الديوك على أرض الأعشاب) (١٩٦٢) ، ثم فيما بعد كتباً أخرى مخصصة عن الحرب مثل كتاب (حرب الصيادين الألبيين) (١٩٦٧ الخ) .

ويمكن أن نتبيّن المخاطرة في تقريب سيد القلم هذا الذي يدعى كورزيو مالابارتيه (١٨٩٨ — ١٩٥٧) إلى ريغوني ستيرن وإلى التيار الواقعي الجديد ، وهو كاتب يخضع التزامه الأدبي والسياسي لقانون

---

(١) إسبة = مسكن خشبي للفلاح الروسي الشمالي .

(المترجمة)

التناقض والتنافر . يحبّ كيرت سوكير المتناقضات وهو الذي ولد في براتو بفلورانسا ، وأصبح اسمه في عام ١٩٢٩ كورزيو مالابارتيه. انضم إلى الفاشية بكامل إرادته وحريته ، وهذا ما سبب له كثيراً من المتاعب . عاش فاعلاً وأثبت مقدرته ، وذلك بمعارضة غيره .

« . . . لن تستطيع الأنظمة الاستبدادية بأي شكل سلبي لحرية لم آخذها أبداً » ، هذا ما أكده بسخرية فظة . إنه فعلاً الرومانسي في عصر الانحطاط .

يجب وضع تحليله الواضح والمكشوف لِ (تقنية الانقلاب) (١٩٣١) ضمن الإطار التالي :

تقهقر أوروبا . وعندما يتلاحم هذا التشاؤم الذي يعتمد على الوضع التجميلي مع الحرب التي غزت النفس البشرية بشكل غير قابل للإصلاح يظهر عمَلان كبيران هما (الراسب) (١٩٤٤) و (الجلد) (١٩٤٩).

انتهت كتابة (الراسب) في إيطالية بعد نهاية الحرب ، وكانت قد بدأت في أوكرانيا عام ١٩٤١ . إن أوروبا كلها متمثلة في (الراسب) فالمجازر والمذابح المجانية والعربدات والعبودية ، هي مظاهر مكمّلة للانهيار . نجح مالابارتيه في دور قوي ، فقد مزج مع السلطة ، الواقع بالخيال ، والسريالية بالتعبيرية . في هذه الرواية المضادة ، فان التجربة والصورة المدنية الاجتماعية والوصف والإسهاب الغنائي أو الصلف ، كل ذلك يذوب ببعضه بشكل رائع .

في عام ١٩٤٩ ، أثار نشر رواية (الجلد) استنكاراً شديداً . وقد بيّنت رواية (الجلد) ، وهي التتمة المنطقية لرواية (الراسب) ،مواقع التحرير في نابولي ، الذي يدعو إلى الاشمئزاز ، وقد ضخّمته

تلك الرواية عن عمد . إن العهر والبؤس الأخلاقي والدناءة لهو الثمن الذي يدفعه مجتمع مافي سبيل أن يحيا ، في حين يعاني الآخرون كي لا يموتوا . فالبلاغة والمغالاة ، عملة متداولة في هذه الحكاية وبلسان المتكلّم . ولكن استطاع مالابارتيه إحراز هدفين . أولهما ، أن واحدة من الطبقات السياسية وجدت نفسها بسهولة في الصورة المقصودة التي كان قد رسمها في رواية (الجلد) . وثانيهما أن منظّري الواقعية الجديدة أهينوا من هذا الانحياز الأسود الحالك .

في كتاب (التوسكانيون المقدسون) (١٩٥٦) ، تابع مالابارتيه هذه السيرة الذاتية غير المباشرة المتمثلة بعمله . فستار الصمت الذي أردنا إحاطته به هو نتيجة حتمية لقريحته المجادلة والمشاكسة . .

في عام ١٩٣٧ ، أسس مالابارتيه مجلة (بروسبيتيف)(١) (١٩٣٧ — ١٩٤٣) وكانت ذات مستوى أدبي رفيع .

وكان بين عداد مساعديه غوغليلمو بيتروني (لوك — ١٩١١) الذي جعلت منه تجربة الحرب كاتباً لحكاية ذات تأثير ملحوظ وهي بعنوان (العالم سجن) (١٩٤٩) .

في عام ١٩٤٤ ، أُوقف بيتروني وسُلّم إلى البوليس الألماني وكان يناضل ضمن صفوف المقاومة . وحُمِلَ إلى روما ، ليوضع أولاً في السجن البائس المشهور باسم فياتاسو ، ثم نُقِلَ إلى ريجينا كويلي . وقد حكمت عليه المحكمة العسكرية الألمانية بخمس سنوات

---

(١) (بروسبيتيف) = التنبؤ بالمستقبل .

(المترجمة)

أشغال شاقة في ألمانيا . ولكن انتقاله إلى هناك لم يتمّ بسبب تحرير الحلفاء لروما . ماهو مغزى هذه المغامرة المأساوية ، وماهي مسؤوليات كل واحد ؟ ولأيّ حدّ تحققت الآمال الطموحة للمقاومة ؟ تتوقف عظمة هذا الكتاب على تعدد المسائل المطروحة وعلى غياب الأهواء المشتركة ، وأخيراً على فقر هذه الحكاية . بعد هذا الكتاب الرئيسي ، تابع بيتروني تفكيره بالإنسان المعاصر وبمسقط رأسه . ولنذكر على الأقل بعض أعماله مثل (لون الأرض١٩٦٤) و (موت الساقية ١٩٧٤) التي حصلت على جائزة ستريغا .

ولنذكر أيضاً من ضمن الأعمال الأدبية العديدة المخصصة للحرب والمقاومة ، الكاتب آريغو بينيديتّي (لوك ١٩١٠) في كتابه (الخوف في الفجر ١٩٤٣) ، وهو عبارة عن لوحة دقيقة وغنائية ، في الوقت نفسه ، عن حرب الأنصار ، وكتاب (كنت رجلاً) (١٩٤٧) ، وهو شهادة مأساوية من بريمو ليفي (توران ١٩١٩) حول احتجازه في معسكر حربي ؛ وكتاب (آنييس ستموت) (١٩٤٩) لريناتا فيغانو (بولون ١٩٠٠) ، وهي قصة جذابة لفلاحة تلتحق بالمقاومة ؛ وأخيراً (صيد الحمام) (١٩٥٣) لجيوزيه ريما نيللي (كاساكاليندا ١٩٢٦) وهي سيرة ذاتية لمتمرّد عسكري تطوّع في الميليشيات الفاشية .

٣ — روائيو الجنوب

إن جنوب إيطاليا الذي تسلّط عليه الواقعية الجديدة الأضواء الأكثر أهمية ، ليس واقعاً غير قابل للتجزئة . هناك خصائص إقليمية يُصيرّ الواقعيون الجدد على الإحاطة بها وذلك بالرغم من وجود تجانس من نوع ما ، ألا وهو مجتمع قليل التصنيع ، ضحية للتوحيد وللشمال

وخاضع لدولة مركزية . تتلاءم الأوساط الفلاحية والطبقات الشعبية في المدن جزئياً مع التقارب الواقعي الجديد ، وتثير الرغبة في تحريك الوعي السياسي . ولقد وجد الأبروزيون من يعبّر عنهم بشكل مسؤول في شخص (إغنازيوسيلون) (١٩٠٠ – ١٩٧٨) ، الذي لاقى صدى عالمياً في عمله كأخلاقي . وتدريجياً ، وجد عمل هذا المناضل الذي لا يكلّ ، ضمن وحدة تامة .

منذ سن الرابعة عشرة وسيلون يتيم ، وقد التزم في سن مبكّرة بحركات التمرد الفلاحية ثم بالمعارضة ضد الفاشية . وعندما وشوابه، وجب عليه ترك إيطاليا عام ١٩٣٠ . وفي العام التالي ، بدأت القطيعة بينه وبين الحزب الشيوعي الإيطالي الذي كان من بين مؤسسيه في عام ١٩٢١ . وكانت معارضته للأنظمة المطلقة في اليمين واليسار من أقسى المعارضات . ففي سويسرا ، نشر سيلون كتابه (فونتامارا) عام (١٩٣٠) هذه الرواية الأولى التي ترجمت إلى ٢٥ لغة ، أثارت حرب الفلاحين الأبروزيين ضد المظالم الاجتماعية وضد الدولة الفاشية . ماتت روح هذا الكفاح المتمثلة ببرناردو فيولا تحت التعذيب ولكنّ تضحيتها لم تذهب سدى . ثم تبعتها روايات أخرى منها (الخبز والخمر) (١٩٣٧) ، و (الحبة تحت الثلج) (١٩٤٠) . ويتحدد الديكور في الغالب بخطوط ثابتة : فهو يتمثّل بالأبروزيين والفلاحين والكافوني المشهورين الذين يناضلون من أجل كرامتهم . تبعت هذه الدارة الروائية بعد الحرب ، عدة روايات منها (حفنة من ثمر التوت) (١٩٥٢) ، و (سرلوقا) (١٩٥٦...إلخ).ونشر سيلون أيضاً مقالات هامة بعنوان(الفاشية)(١٩٣٥)و (مدرسة الديكتاتوريين) (١٩٣٩) التي لم تنشر إلاّ فيما بعد في إيطاليا ،

نشر سيلون في عام ١٩٥٦ كتاباً خطيراً جداً ، بين نتاج السيرة الذاتية والمقالة التجريبية وهو بعنوان (مخرج للنجاة) . حيث وصف فيه بشكل خاص قطيعته الشهيرة للشيوعية . فقليل من الاعترافات مثير و ضروري أيضاً . من الصعب الاعتراف بخطأ المرء ، وشطب سنوات كاملة من حياته « عندما بدأت تظهر أولى الشعرات البيضاء » .
تجنّب سيلون الاتهامات القاسية ، الموجّهة بشكل خاص للمنشقين ؛ وكان اتهامه للنظام الشيوعي المطلق أوضح بكثير . وتحدد معنى معركته أكثر ؛ « من الواضح من الآن فصاعداً ، بأن قدر أي إنسان مسيحي هو في دوامة هذا العالم الذي يهمني ، ولن أستطيع الكتابة عن أناس آخرين » ، هذا ما أشار إليه في كتابه (مغامرة مسيحي بائس) (١٩٦٨) . وبعيداً عن الهرب ، كان الأدب دائماً بالنسبة لسيلون شكلاً من أشكال المعركة التي أجبرت الكاتب أبداً على الالتزام المباشر . ولكن التعديلات العديدة في كتبه أثبتت احترامه للكتابة . إن إطار روايات وحكايات فرانسيسكو جوفين (غوادا لفيرا ١٩٠٢ — روما ١٩٥٠) قريب ، من وجهة النظر الجغرافية ، من عالم سيلون . ولكن هذا الكاتب الجنوبي قد تناول مشاكل منطقته بشكل أكثر روائية . كان جوفين قد ابتدأ في عام ١٩٣٤ مع كتابه (الإنسان الاحتياطي) ؛ ومع ذلك ، فان أحد أعماله الذي جعله واحداً من رواد الواقعية الجديدة الجنوبية هو (السيدة آفا) (١٩٤٢) . يدور الحدث في الموليز ، في الوقت الذي يطرد فيه غاريبالدي آل البوربون . ولا تخلو هذه اللوحة التي تخصص مساحة كبيرة للأحداث التاريخية من حكم سلبي على فكرة توحيد إيطاليا من وجهة نظر فلاّحي موليز ، كما لا تخلو من صورة حارة ونفسية وهجائية للشخصيات .

إن قصة (أراضي الأسرار المقدسة ١٩٥٠) التي ظهرت بعد أيام من موت جوفين ، تحملنا إلى عصر أحدث . نحن مازلنا في بلاد جوفين في عصر الهجوم على روما عام (١٩٢٢) . وهناك خرافة قديمة شعبية جعلت من الأراضي المقدسة أراضيَ ملعونةً ، يتردد الفلاحون في المطالبة بها والعمل فيها .

يقع لوكا مارانو ، وهو مدافع شجاع وساذج عن الفلاحين ، في فخ ينصبه له ملاك الأراضي ، ويموت في قتال يشترك فيه الفلاحون ضد الفاشيين والجنود الإيطاليين. إن دراسة التربية السياسية هي دراسة مدّعمة في الرواية الثانية أكثر منها في الأولى : فهي تبدي السير الصعب للفلاحين نحو الوعي الاجتماعي .

تستحوذ نابولي ومشاكل المجتمع النابوليتاني على اهتمام التقاليد الروائية . وبالنسبة للعصر الواقعي الجديد . يكفي أن نذكر على ثلاثة مستويات مختلفة برناني وماروتا وريا .

في الخمسينات ، وفي عزّ قوة الواقعية الجديدة ، ظهرت رواية كارلو برناني وعنوانها (ثلاثة عمّال) في نابولي عام (١٩٠٩) ، واعتبرت كأول رواية مخصصة لعالم العمل . في الحقيقة ، تتوفر لدينا ثلاثة نصوص مختلفة نوعاً ما : الأول وهو الذي نشر عام ١٩٣٤ ، تحت وطأة الفاشية ، ليس واضحاً جداً من الناحية الأيديولوجية . والنص الثاني المنشور عام ١٩٥١ ، يشدد على العنصر الأشتراكي . والثالث المؤرّخ عام ١٩٦٥ ، وبعد تقهقر أساطير الواقعية الجديدة ، يسجّل انعطافاً نحو الأبحاث السريالية غير الواضحة تماماً .

يخطّ ثمانية عشر فصلاً قصيراً ، قصة عامل نابوليتاني واسمه تيوذوروباران ، وهو مصاب في الوقت نفسه بكآبة وجودية وبنفور

مزمن من العمل . ويتم إنقاذ الموقف في النهاية بوعي العامل لكونه ينتمي إلى طبقة العمال ، وبالنضال النقابي . فالثورة هي الوسيلة الوحيدة لتغيير المجتمع . تجري الأحداث في نابولي وفي جنوب إيطاليا ، عشية الحرب العالمية الأولى ، وتمتد إلى احتلال المصانع في أيلول من عام ١٩٢١ . وفي معرض شرحه لأصل الرواية في عام ١٩٦٥ ، يتساءل برناني « لماذا أصبح البطل تيودورو ، وهو بورجوازي صغير مهمل في الصفحات الأولى من المحاولة الأولى لكتابة هذه الرواية ، أقول لماذا أصبح في المحاولة الثانية عاملاً بكل معنى الكلمة ؟ » .

إن التدرّج في التركيب الأيديولوجي متكلّف : فقد وضع قائمة طويلة من القراءات الماركسية التي أدخلها في الإنشاء الثاني لهذه الرواية ، وهي حتمية ساذجة جداً .

تعود أهمية هذه الرواية إلى عيوبها : فهي تعرّي غموض بعض أنواع الالتزام . ودون خيانة لأصله الشعبي ، تعلّق برناني فيما بعد برواية تحمل تجربة أكبر — وهي (الحب المرّ) (١٩٥٨) إلخ — والتي لم يكن نجاحها دائماً محتّماً . لم يكن لجيوسيب ماروتا (١٩٠٢ — ١٩٦٣) إدعاءات أيديولوجية ، وهو صاحب الموهبة الساخرة وكاتب المسرح الناجح وكاتب السيناريو للسينما . فهو يستمد وحيه من الحياة الشعبية ، التي يصفها بسخرية ممزوجة بالحنان وبغنى كبير في الإنشاء . ارتبط نجاحه بنشر مجلدين من الحكايات المخصصة لنابولي : (ذهبُ نابولي) (١٩٤٧) و (تلاميذ الشمس ١٩٥٢) ؛ ويُظْهر كتاب (لابردّ في ميلانو) خصائص مشابهة أيضاً . ومن خلال بعض الموضوعات انتسبت كتب ماروتا الأكثر شهرة إلى الواقعية الجديدة ككتابه

(المتشردون) وكموضوع الأوساط الشعبية إلخ . . . ليس في كتابته الانطباعية والموروثة عن تقاليد الثلاثينات من الموضوعية شيئاً ولا من التوثيق غير الشخصي .

إن طموح دومينيكو ريا (نوتشيرا الدنيا ١٩٢١) هو وصف الحياة المتناقضة للشعب الجنوبي . ويمكن القول ، بأنه أراد أن يكون خليفة لدي جياكومو دي فيرغا . تبدي لنا أولى مجلداته للحكايات والنثر المتعلّقة بنابولي ألا وهي (سباكا نابولي = تحطيمها١٩٤٧) و (يسوع أنرْ لنا الطريق ١٩٥٠) الخ . . . ، وجهي الديكور . يمكن للضحك والغناء والمتعة أن يكونوا وقفاً على نابولي ، ولكن بنفس النسبة التّي يكون فيها الفقر والجوع وقانون الجنس وآلاف حالات الذل التّي فرضها الكفاح من أجل الحياة في اليوم التالي للحرب . ومع ذلك ، يعمل نثره المنقّح والمشغول بشكل أفضل من نثر ماروتا ، على تغيير ثابت وخيالي للواقع . فلم يدعم أي مشروع أيديولوجي حكاياته ، إذ اكتشف ريا حتمية لاصقة بالعالم الجنوبي . وهذا ما تثبته جيداً حكايته الطويلة (صورة أيار ١٩٥٣) . إن مختلف الطبقات الاجتماعية منفصلة عن بعضها منذ المدرسة الابتدائية : هذا هو الوضع في طريقة التعليم الحزينة لنيكوليبو وكوميو وأطفال آخرين من نابولي .

إن عبثية بعض الاتفاقيات الاجتماعية في الجنوب محلّلة بشكل مفصّل في رواية (نفحة من الخجل ١٩٥٩) : إذ يصبح زوج عالةً على زوجتيه بارادته . لم تغيّر العديد من المجلدات التّي نشرها ريا فيما بعد أبداً من صورته التّي بقيت مرتبطة بحياة شعب نابولي خلال الحرب وفي سنوات ما بعد الحرب . إن الهجاء السياسي والاجتماعي لفيتاليانو

برانكاتي (١٩٠٧ — ١٩٥٠) محدد بتشاؤم عميق . فهو يضيف عملاً هاماً إلى سجل الجنوب وبخاصة إلى سجل صقلية .

ويستهدف كتاب (السنوات الضائعة ١٩٤١) وبخاصة كتاب (دون جوان في صقلية ١٩٤٢) البورجوازية الصقلية والمجتمع الفاشي . إذ يرسم برانكاتي اللاّ فعل والكسل الأخلاقي لطبقة تحلم بالهروب المستحيل . إن تمجيد الذكورة ماهو إلاّ قناع ضعيف .

يعود جيوفاني بيركولا — وهو بطل (دون جوان في صقلية) — إلى كاتان من أجل أن يغرق من جديد في الكسل المرضي الذي هجره سابقاً بتركه للجزيرة . وهكذا تبدو البورجوازية الجنوبية صورة لمجتمع مريض . يُظْهِر كتاب (الشيخ ذو الحذاء ١٩٤٥) أن الانتهازية أمر دقيق . ويجب على المرء أن يعرف كيف يستفيد منها . ويُسْحَقُ آلدو بيسيتللو من جرّاء ذلك . ويعود كتاب (أنطون الجميل ١٩٤٩) ليعالج من جديد موضوعات (دون جوان في صقلية) . لقد أغرق عجز أنطوان الجميل عائلته في الخزي والعار ، والوحيد هو الأب آلفيو الذي استطاع أن ينشلها من هذا الوضع بطريقته الخاصة قبل موته . إن الرواية التي نشرت بعد وفاة برانكاتي قد أكدت وشددت على تشاؤمه ، وكانت بعنوان (وقاحة باولو ١٩٥٥). يغرق باولو في الجنون وذلك لأنه كان منقاداً لشذوذه الجنسي . هذا التدمير الذاتي للنفس هو صورة عن خراب عالم أفْرِغ من الواقع . وليس من الممكن إجراء أي مصالحة في هذا الكون الخانق . تشكّل صقلية أيضاً أحد أقطاب الوحي لدى إركول باتي (١٩٠٥ — ١٩٧٩) . إذ يتقارب نثره الموسيقي الجميل من النثر الفني . صقلية بالنسبة لباتي هي الفلاحون ، واضطراب الحواس وحب سنوات المراهقة .

نجد هذه الموضوعات ذاتها والتي يجتاحها الحزن ، في القسم « الروماني » من أعماله . ويمكن أن نذكر (حب في روما ١٩٤٠) وهو كتاب يحمل صورة ساخرة عن روما إبّان الحكم الفاشي ، و (تشرين الثاني الجميل ١٩٦٥) .

إن كثرة الأعمال عند باتي لاتخلو من السهولة ، كالاستغلال المنتظم والمتكرر لورقة الجنس الرابحة وذلك بحجة الفولكلور .

تكوّنت ساردينيا بالنسبة للكاتب ديسي (فيلاّسيدرو ١٩٠٩) من المزج المتطور لمركّبين : معطيات وثائقية وإقليمية ، في خط ديليدا ، وشاعرية المذكرات التي تعتمد على تشكيل ديسي وعلى مجلة (سولاريا) . ولم يطرأ أبداً على نواة الموضوع في رواياته وحكاياته أي تغييرات . فمنذ أن نشر ديسي كتابه (سان سيلفانو ١٩٣٩) ، وهو يدعو شخصيات مسرحياته للمجيء : وهي عبارة عن ملاّك أراضٍ وعائلات مهملة وفلاحين .

في إحدى المقاطعات الساردينية وحيث امّحى ضجيج الحروب العالمية من جرّاء حياة ذات إيقاع ثابت ، نجد البطل يثير قصة عائلية معقدة . عند ظهور الكتاب ، كان كونتيني يتحدث عن « بروست من ساردينيا » حيث شبّه ديسي به . تحت تأثير الحرب والاتجاهات الجديدة الروائية ، عاد ديسي لتعريف التوازن بين شاعرية المذكرات والمركّب الوثائقي . نجد هذا الانعطاف واضحاً جداً في كتاب (ميشيل بوشينو ١٩٤٢) . ويعود كتاب (عصافير الدوري ١٩٥٥) ليعرض عدة معطيات وردت في (سان سيلفانو) ويغرق العالم الساردينى في واقع مأساوي متمثّل بالحرب والاحتلال الأميركي . ويعيدنا كتاب

(الهارب من الجندية ١٩٦١) إلى الحرب العالمية الأولى . هذه الرواية أكثر إقناعاً فيما يتعلّق بتجاوز ديسي للتحقيق الموضوعي وتعلّقه بالأساطير البدائية في الجزيرة . فالقوى القائمة هي ماريا أنجيلا وأبناؤها ؛ والماركيز ؛ ومعنى العدالة والشرف . وهكذا تبدو القرية الساردينية كعالم مغلق . سيؤكد هذه الخصائص بصورة واسعة كتاب (بلد الظلال ١٩٧٢) المتعلّق بسان سيلفانو . حيث نشهد كامل مجريات حياة أنجيلو أورا ، من صعوده الاجتماعي إلى تعلّمه تحمّل المسؤوليات ، وحتى بداية الحرب العالمية الأولى .

لم يُبْدِ ديسي أي تنازل للفولكلور ؛ فلقد غيّر التيار الواقعي الجديد خلال بعض الوقت خط سير أعماله الروائية والذي كان يهتم بكشف عالم سري . وتحاول لغته ، المكثّفة أكثر فأكثر والأساسية ، سبر أغوار أسرار الأشياء وذلك بتسميتها فحسب .

* * *

الفصل الثاني

أزمة الواقعية الجديدة

١ ـ أزمة الواقعية الجديدة : براتوليني وتوماسي دي لا مبيلوسا

في عام ١٩٥١ ، أظهر تحقيق قام به كارلو بو حول الواقعية الجديدة ، سيطرة هذا التيار الدائمة على الثقافة الإيطالية . وإذا كانت الإجابات تظهر تردداً أكثر مما تظهر حماسة ، فلا يبقى سوى اختيار هذا التيار المناسب الذي يمكن تحديده . ومع ذلك ، وبعد عدة سنوات ، وقعت الواقعية الجديدة في أزمة . لم تعد الواقعية الجديدة شعاراً ؛ إذ سيطر التعب المتزايد على الكتّاب والجمهور . بالإضافة إلى ذلك ، فلا تسييس الثقافة كما تفهمها الواقعية الجديدة ،ولا دورها الذي تمنحه للكاتب يناسبان بعد اليوم مجتمعاً حوّله التصنيع السريع .

وتفسح صوفية الالتزام المجال أمام تفكير أكثر تعقيداً حول الكتابة والواقع . وعلى ضوء نظريات لوكاش وغرامشي ، يتساءل المرء في المعسكر الماركسي عن المعنى السياسي للواقعية الجديدة وعن الواقعية الاجتماعية والرواية الشعبية . إن الفرق شاسع بين هذا التفكير النقدي

الكبير وبين العدد القليل للروايات التي تستوحي موضوعاتها من هذه الإشكالية . فقد تعرّض الجدال الذي نتج عن ظهور كتاب (ميتيللو ١٩٥٥) لحالة فاسكو براتوليني وفاقم من أزمة الواقعية الجديدة . حيث كانت هذه الرواية سبب الشقاق في مسألة النقد الماركسي . بالنسبة للبعض ، كان يجب تكريمها كعمل كبير لأنها تشهد على الانتقال من الواقعية الجديدة إلى الرواية الاجتماعية .

وبالعكس ، إذ رفضها البعض الآخر وكشف فيها عن مساحات كبيرة من الغموض مثل الحساسية البالية والتعلّق — المشبوه نوعاً ما — بسيكولوجية الشخصيات إلخ . . . وأخيراً ، بالنسبة للنقاد غير الماركسيين ، كانت رواية (ميتيللو) تبرهن على فشل الروائي ، وإذاً ، فمن المحتم أن يهمل الروائي هذا ، الموضوعات التي كانت طبيعية بالنسبة له وذلك باسم كل برنامج أيديولوجي . في السنة التالية ، كان تمرد هنغاريا وانعقاد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي للاتحاد الصقلي Pcus يبينان تفاهة هذه النقاشات ، ويحددان العلاقات بين الثقافة والشيوعية ، وذلك بعبارات أوضح . مع ذلك ، ومن أجل إدراك هدف هذا النقاش، نرى من المناسب رسم خط تطور براتوليني . ولد فاسكو براتوليني الفلورانسي عام ١٩١٣ في وسط شعبي . وأسس مع ألفونسو غاتو مجلة (كامبودي مارتي Campo di Marte) (١) (١٩٣٨ — ١٩٣٩) وهي المجلة المسموح بها في التيار الهرمسي . تبيّن كتبه الأولى مثل (السجادة الخضراء ١٩٤١) و (شارع آل

---

(١) كامبودي مارتي = معسكر الثلاثاء .

(المترجمة)

ماغازيني ١٩٤٢). إلى أي حدّ تعمّق هذا الشاعر الفلورانسي الشعبي في القضايا الهرمسية ، ألا وهي : إجلال الذاكرة الموجّهة نحو التذكير بالمراهقة والتأكيد على أن الحقيقة موجودة في الشعر وأن الحرية كامنة في ممارسة الأدب .

بعد الحرب ، جهد براتوليني في تطعيم إيحائه بمادة جديدة ألا وهي الواقعية الجديدة ، وجهد في أن ينتقل بالتدريج من كتابة المذكرات إلى التأريخ ، ومنه إلى كتابة الرواية الشعبية . إن روايتي (الخي ١٩٤٤) ، و (مذكرات العشاق البؤساء ١٩٤٧) هما الأوساط التي تتواجه فيها هذه الاتجاهات المتناقضة . ففي رواية (مذكرات عائلية) التي كتبها براتوليني عام (١٩٤٥ ونشرها عام ١٩٤٧) ، أظهر مدى موهبته . في هذا الاستحضار الحزين لعلاقة براتوليني بأخيه دانتي الذي نشأ في وسط مختلف ومات في السابعة والعشرين من عمره ، نجد الكاتب يصل في كتابه إلى وحدة خالصة تماماً ؛ فنحن إذاً بصدد عمل ذي شاعرية عالية .ويتابع براتوليني دراسته للأوساط العمالية ، فيبدأ بكتابة (قصة إيطالية) متضمنة لثلاثة أجزاء وهي (ميتيللو ١٩٥٥) ، (الحطام ١٩٦٠) و (المجاز والوهم ١٩٦٦) . ترتبط هذه الصورة الواسعة بتاريخ الشعب الفلورانسي منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا . ومن هنا أيضاً ، هدَفَ براتوليني إلى إقامة الرواية الواقعية على أسس جديدة .

تحكي (ميتيللو) قصة عامل فلورانسي وهو ميتيللو سالاني ، في السنوات التي بدأت فيها الاشتراكية الماركسية بغرس جذورها في إيطاليا في بداية الحرب العالمية الأولى . وأعيد بناء الوسط العمالي بدقة

وحذر ، وذلك للحصول على ضمان في الموضوعية . ولكن المساهمة الذاتية للكاتب واضحة . فميتيللو هو أحياناً شخصية حرة تتطور على مدار الخلق الروائي ، وأحياناً أخرى هو قدوة تسابق لاكتساب وعيها الطبقي شيئاً فشيئاً .

أما قصة (الحطام) فتزيد من حدّة هذه الأزمة . وقد استُقْبلتْ هذه الرواية الكثيفة والمهمة والتي تتعرّض لفترة ١٩١٠ — ١٩٣٠ ، ببرود كبير . إن الكثافة الأيديولوجية — وهي مسؤولية البورجوازية في صعود الفاشية — قد وظفت بشكل خاطئ وذلك بسبب الخط المتغيّر للروائي .

ولقد غاص الكتاب في قصة آل كورسيني التي لاتنتهي وفي رسم البورجوازية الفاسدة . أما قصة (المجاز والوهم) فهي حكاية فاليريو مارسيلي من عام ١٩١٥ إلى عام ١٩٤٥ ، التي تحدد العودة إلى البعد الذاتي للذاكرة وإلى تأثير الوعي وحضوره . ويؤكد فيها الكاتب من جديد على التناقض بين التاريخ والحقيقة وذلك بالشهادة الحسية وبالوثيقة . وقد تكررت أخطاء براتوليني ، فوقعت رواياته الأخرى في نقاط الضعف ذاتها . فتحكي رواية (ثبات العقل ١٩٦٣) عن التربية الاجتماعية والسياسية لبرونو سانتيني ، وهو شاب فلورانسي شيوعي في الخمسينات . وقد أضرّ أسلوب المرافعة الأيديولوجية القوي جداً والمركز بالرواية . ومرة أخرى نجد براتوليني متأرجحاً ؛ فهو يريد أن يكون كاتباً نافعاً وبنّاء ، ولكنه لا يستطيع مقاومة إغراء الماضي .

إذا كانت رواية (ميتيللو) قد كشفت بوضوح أزمة الواقعية

الجديدة ، فان رواية (الفهد) المكتوبة بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٥٦ تماماً ، قد زادت من حدّتها بشكل خاص . والنجاح الذي لاقته هذه الرواية في العديد من البلدان هو لغم مضاد بالنسبة للواقعيين الجدد . فكل شيء يساهم في خلق « حالة » . في البداية رفض فيتوريني نشرها في عام ١٩٥٧ ، مؤكداً أن هذه الرواية متأخرة بحوالي خمسين عاماً . وقام باساني بنشرها في العام التالي في دار نشر فيلترينيللي . إن شخصية الأمير جيسيب تومامي دي لا مبيدوسا (١٨٩٦ ـ ١٩٥٦) لهي خاصة جداً . فهو ضد الفاشية وقد شارك في الحربين ، وعالِم كبير بالآداب الأجنبية ؛ هذا الأرستقراطي المستنير قد انزوى في عزلة في قصره بباليرمو وذلك بعد رحلات طويلة إلى بلاد أجنبية .

وكان التناقض كاملاً مع الواقعيين الجدد . ولم يُخْفِ هذا الكاتب الأصيل إعجابه بالروائيين الكبار الروس والفرنسيين والإنكليز في القرن التاسع عشر وبخاصة بروست . وبعيداً عن أي طريقة وعن أي مشروع بناء أخلاقي واجتماعي ، فقد ارتبط بشكل شخصي بالرواية التاريخية الكبيرة ، (نواب الملك ١٨٩٤) لدي روبرتو وهي التي رسمت لنا لوحة جذابة عن صقلية خلال الملحمة الغاريبالدية . باختصار ، فهو يضفي على النوع الروائي نفحة جديدة من الغنائية بالرغم من أنها ليست جديدة مئة بالمئة .

تركزت الرواية على السيد فابريزيو سالينا ، « الفهد » ، وهو عالم فلكي مشهور ، وعلى عائلته وبخاصة ابن أخيه ، تانكريدي فالكونييري.

تعكس هذه الشريحة المصغّرة من المجتمع الأرستقراطي الجمود الاستسلامي للمجتمع الصقلي : وعندما بدأ غاريبالدي بحملته ، استغل

المغتنون الجذد الوضع لطرد الأرستقراطية المخلصة لعائلة البوربون : والتحق تانكريدي بجنود غاريبالدي . وفيما بعد ، تزوج من أنجيليكا ابنة رجل حديث النعمة . جاء هذا الزواج غير المتكافىء ، الذي قَبِل به الأمير سالينا أخيراً ، متوافقاً مع مجيء هذا الزمن الجديد . وتغرق الرواية في تشاؤمية في الخط الصقلي لدي روبيرتو ولبرانكاتي على السواء . ولن تستطيع حركة الإحياء أن تغيّر من عقلية وبنى مجتمع جامد ، واعٍ لتدهوره وهو يوظّف طاقاته في سبيل الحفاظ على هذا الجمود ؛ فعبادة الموت هي الإتمام الكامل لهذا الهوس الشكلي .

وبالرغم من أن هذه الرواية ـ التجربة تعاني وخاصة في قسمها الأخير من عدم مراجعتها من قِبَل كاتبها ، إلاّ أنها شكّلت نجاحاً برّاقاً . فتتوازى السخرية والغنائية مع لوحات تاريخية بشكل رائع في هذه المسيرة البطيئة نحو الموت . وإذا كانت الحكايات مثل (الأستاذ وعروس البحر ١٩٦١) تؤكد مواهب توماسي دي لا مبيدوسا ، إلاّ أنها لا تضيف الشيء الكثير إلى إشعاع رواية (الفهد) التي نقلها فيسكونتي بسرور إلى الشاشة .

٢ ـ الدفاع عن الرواية « التقليدية » : باسّاني وكاسّولا

أعاد نجاح (الفهد) إطلاق النقاش حول الرواية ، هذا النقاش الذي قَوِيَ أيضاً بانطلاقة سوق النشر الذي لم يناسب كثيراً الروايات التجريبية ولكنه كان ملائماً على العكس للرواية الأكثر حداثة . وتتالت التحقيقات في الدوريات . فقد خصصت مجلة (أوليس) عام ١٩٥٧ سجلاً كبيراً لمستقبل الرواية . وبين شهرَيْ أيار وآب من عام ١٩٥٩ ،

أعدت مجلة (نوفي أرغومنتي Nuovi Argomenti) (١) أسئلة طرحتها على عشرة كتّاب شهدوا تجارب مختلفة جداً . في جواب باساني ، قام بتعريف الواقعية الاشتراكية بأنها (فرضية أو حلم أو وهم) وهي تترجم رغبة عامة للعودة إلى أشكال أقلّ ضغطاً : « ترميم أدبي » هذا ما قيل ؛ وقد ساهمت أعماله الروائية وأعمال كاسولا في تقدّم الرواية . يتمتّع باساني وكاسولا — وهما كاتبان من نفس الجيل — بخاصتين كبيرتين : جمهور واسع وتجربة شخصية ضد الفاشية لا يمكن إهمالها . والدفاع عنهما قوي جداً .

نشأ جيورجي باساني (بولون ١٩١٦) في فيراري : في عام ١٩٤٣ ، سُجِنَ لمشاركته في نشاطات ضد الفاشية : فيما بعد ، استقرّ في روما ، ولكن بقيت فيراري منبع إيحائه . تعود الجاذبية التي تنطلق من أفضل رواياته وحكاياته إلى المزج المتجانس لكثير من العناصر ، ألا وهو مزج فيراري بحياته القروية ، والبورجوازية اليهودية المهووسة بالتفريق العنصري ، والمزدوجة بالفصل العاطفي ؛ ومناخ تاريخي خاص جداً وهو جو الحرب المضطرب والترحيل إلى معسكرات النازية . إن الأعمال التالية وهي : (مدينة السهل ١٩٤٠) و (خمس حكايات من فيراري ١٩٥٦) وحكايات كتبها بين عامي ١٩٣٧ و ١٩٥٠ ، ثم (النظارات الذهبية ١٩٥٨) ، و (ليلة في عام ١٩٣٤) (١٩٦٠) ، وقد جُمعتْ فيما بعد في (حكايات من فيراري ١٩٦٠) ، كل هذه الأعمال تحكي موضوعات الطرد والعزلة . إنه جرح وجودي يعرّيه في الغالب الشذوذ

---

(١) نوفي أرغومنتي = الحجج الجديدة .

(المترجمة)

الشاعري والاجتماعي والعزقي . فلقد استمدّ المادة من الواقعيين ولكنّ النبرة هي نبرة رثائية :

في التعمّق في هذا التمزق ، بلغ باساني قمة فنه في رواية شهيرة جداً هي (حديقة آل فينزي – كونتيني ١٩٦٢) والّتي نقلها إلى الشاشة فيتّور يودي سيكا . فهي دراسة سيكولوجية معمّقة لخياة عائلة يهودية من فيراري ، في الأزمنة المظلمة من التفريق العنصري : يثير الراوي اكتشافه لمنزل فينزي – كونتيني ، ولحبه المستحيل لميكول : وبالرغم من هذه المادة اللاذعة ، فاننا بعيدون عن الواقعية الجديدة . ولم يكدّر المملكة الذهبية للمذكرات أي اعتبار أيديولوجي ، كما لم يشوّه جاذبية الموت . وبعد رواية (حديقة آل فينزي – كونتيني) ، بدا أن العمل الروائي لباساني قد انزلق في منحدر مظلم ، إذ شدّدت رواية (مالك الحزين ١٩٦٧) على التحفظات الّتي كانت قد فرضتها رواية (خلف الباب ١٩٦٤) . يسيطر على هذه الرواية حدس شاعري أكثر أكثر منه حدس روائي : فالوحيد الذي لديه الحظ في البقاء هو من اختار الموت عن عمد . فكّر ليمانتاني بالانتحار وذلك عند تأمله لنزاع عصفور في أثناء يوم الصيد في دلتا « بو » . إن طلقة البندقية الّتي لم يعرف كيف يطلقها لكي يختصر نزاع فريسته ، أطلقها ليمانتاني على نفسه لينتحر خلال الليل . وبهذا العمل تلاشى الفشل المتوالي لحياة ضحلة : ولم يتغيّر الديكور كثيراً : فهو العالم الصغير لمدينة فيراري . ولكنْ ، بعيداً عن مناخ الحرب وعن الجو الذي ينبيء بالمصائب ، تفقد شخصيات باساني من مثابرتها . وينعكس هذا الضعف على بنية الرواية . فبالرغم من بعض الصفحات الجميلة جداً حول الصيد ، تحمل

رواية (مالك الحزين) رتابة مزعجة ، لم يستطع الوصف الدقيق المتقارب والضحل محوها . وفي عام ١٩٧٢ نشر باساني قصصاً بعنوان (رائحة التبن) :

وتعبّر مفردات مختلفة عن العلاقات بين كارلو كاسولا (روما ١٩١٧) والواقعية الجديدة . فعالم كاسولا هو مقاطعة غروسيتو وفولتيرا التوسكانية حيث أمضى وقتاً طويلاً وحيث شارك في النضال في صفوف المقاومة .

في شبابه ، أعدّ كاسولا نظرية « تحت الشعور » التي أغناها وعدّلها خلال عدة سنوات دون أن يتخلّى عنها . فعلى الأدب أن يثير الاحتفالات وذلك بواسطة أدواته الخاصة به . وتصبح الحوادث التي لا قيمة لها هي الكاشفة . ويجعل الزمن طبقات الكائن العميقة تطفو على السطح بفضل تحريض الذاكرة والخيال . في نزعة كاسولا الأدبية، كان لجويس وبروست أثرهما القوي من بين كتّاب آخرين : نميّز تقليدياً في أعماله الروائية ثلاث حِقَب تقابل بشكل عام الأربعينات والخمسينات والستينات . إذ تتميز الحقبة الأولى بتطبيق دقيق لشاعرية نظرية تحت الوعي . وكانت الثمرة الأغنى هي قصة (قَطْع الغابة) التي نشرت عام ١٩٥٤ بينما كانت قد كُتبت في عام ١٩٤٩ ، حيث تتردد على « غوغلييلمو » ، في هذه القصة ، ذكرى زوجته المتوفاة، روزا . لقد شرع غوغلييلمو بقَطْع الغابة مع حطّابين آخرين جنّدهم لهذا الموضوع . إن مثال فيوريه ، وذكرى ابنتيه قد ساعداه على العودة إلى نفسه وعلى إيجاد سَبب للحياة : ويصاحب المنظر الطبيعي وقَطْع الغابة اللذان وصفا بشكل دقيق ، المشاعر والحالات النفسية التي تعطي لهذه القصة جاذبيتها .

.. وسّع كاسولا فيما بعد مجاله الروائي ، فدعّم حكايات يهددها الصمت . وخلال الفترة الثانية هذه ، طرح كاسولا موضوعات الواقعية الجديدة الكبرى : كالمقاومة والأيام الصعبة التي تتلو التحرير . طبعَتْ هذه الفترة « الملتزمة » بنظرية الشك الحقيقية . أما قصة (فاوستو وآنّا ١٩٥٢) والتي أعيدت كتابتها عام ١٩٥٨ ، فتتعرّض إلى الحقبة مابين عامي ١٩٣٠ و ١٩٤٥ : إذ تبيّن قصة الحب بين البطلين تربية عاطفية ممزوجة بتربية سياسية ، مصوغة على لوحة أساسها المقاومة المرسومة دون مجاملة . وكانت قصة (الأنذال ١٩٦٠) هي التتمة المثالية ، وذلك لأن الحدث قد ابتدأ في شهر آب من عام ١٩٤٤ . وقد عالج فيها كاسولا موضوعاً كان قد تطرّق إليه في روايات أخرى في هذه الفترة : وهو صعوبة اندماج المقاومين في الحياة الطبيعية . فلكي ينتقم بوب لرفيقه ، قتل أحد الحراس ومعه ابنه . ومن خلال حبه لمارا استطاع فيما بعد إيجاد القوة اللازمة له لتحمّل الحكم القضائي عليه بالسجن لمدة أربعة عشر عاماً . فانهارت البنى الأيديولوجية : إذ طرد الحزب الشيوعي الإيطالي بوب من عضويته ؛ ولم تبق إلاّ المشاعر. بعد ذلك بقليل تكون منعطف جديد ؛ فرفض كاسولا أن ينحصر في كونه « راوياً اجتماعياً » ؛ فعاد وميزّ بشكل واضح بين الأدب والسياسة. إن رواية (قلب مجدب ١٩٦١) وهي البيان العام للفترة الثالثة هذه ، وكذلك المجلدات الكثيرة جداً التي تبعتها ، تبيّن تطوراً واضحاً نحو فن أكثر مباشرة ولكنّه طموح . وأصرّ كاسولا من خلال تدخلات عديدة على تعريف هذا النوع من الرواية بأنه قريب من « الرواية الجديدة » . مهما يكن من أمر ، فان هذا التطهير المتطور للحكاية يمسّ أساسها في أكثر من حالة (مثال من بين الأمثلة الأخرى كتابه « الوصل»

١٩٦٩) . « سينما المستحيل » هذه ، وتلك التغييرات الدقيقة في الموضوع الأساسي للقصة ، الذي لم يشر إلا نادراً ، يمكن لها أن تزيل كل كثافة في القصة . ويمكن لهذه الكثافة أن تصبح حقيقة مختلفة ، كما يمكن للكتاب أن يفقد معناه . يرتكز نجاح كاسولا لدى الجمهور إذاً على « تفاهة » الأوضاع – كالمغامرات العاطفية والغيرة إلخ . . . – التي كان يجب عليها أن تحمل رسالة أعمق من ذلك بكثير .

٣ – أدب وصناعة

في نهاية عام ١٩٥٥ وما تلاه وبداية الستينات ، تعرّض كمّ كبير من الأدب وبنوعيات مختلفة إلى العلاقات بين الكاتب وعالم العمل ، وبخاصة المعمل ، وهو رمز التصنيع في البلد . ينوب « أدب الصناعة » هذا بشكل ما عن الواقعية الجديدة ، حيث يتسمّ طموحاتها . ومن الآن فصاعداً ، حلّت موضوعات الساعة محلّ الموضوعات المؤرخة أيام الحرب والمقاومة . إن التفكير النظري هو مع ذلك أكثر حذراً وأكثر انفتاحاً ، كما يشهد على ذلك عددا مجلة (إيل مينابو IL minabo) اللذان خُصّصا للعلاقات بين الأدب والصناعة في عامي ١٩٦١ و ١٩٦٢ . مع ذلك ، وبالرغم من الاختلافات ، فان هذه الملاحظات تستند إلى أساس أيديولوجي مشترك : ألا وهو أن المعمل هو أداة المجتمع الرأسمالي الجديد الذي تجب محاربته . وتكمن وظيفة الأدب في تمثيل الخضوع الصناعي بشكل دقيق . وقد يكون هذا الانحياز هو الذي يفسّر ضحالة معظم الروايات المخصصة لتلك المشاكل .

ونشهد حوارات ثقافية سريعة وتضخيماً في كلمة « خضوع » التي استهجنها مونتاليه : « منح هذا الانحياز حقوقاً بالمتعة لفرق

كثيرة من المُحبَطين ، كما أعطى أيضاً حجة مناسبة ليتذرّع بها كل الذين يجعلون الآخرين يعتقدون بأنهم يعبّرون عن الفراغ المتعذّر التعبير عنه لدى القلب المستسلم وذلك بسبب عجزهم عن قول أي شيء » .

مهما يكن من أمر ، فان أدب الصناعة هذا والذي لم يتأقلم مع النوع الروائي ويحاول التشبّه بمقالة في علم الاجتماع ، ويحسد التحقيق الموضوعي ، يسهّل للطليعة الجديدة تصفية قيم الواقعية الجديدة.

- نذكر أمثلة عن الأعمال الرائدة في « الأدب الصناعي » ، كتاب (ثلاثة عمّال) لكارلو برناني وبعض القصص لرومانو بيلنتشي المولود في (كول فال ديلسا ١٩٠٩) وهي : (رئيس العمّال ١٩٣٢) وقصة (المعمل التي نشرت فيما بعد في « دينو وحكايات أخرى » عام ١٩٤٢) . يُظهر كتاب (رئيس العمّال) صراعات العمال الاشتراكيين ضد أرباب العمل المتسلطين . ولكن إلى أيّ حدّ يمكننا أن نثق بالكتابة الجديدة التي ظهرت بعد الحرب ؟ فالنسخة المنشورة في الثلاثينات ، والتي كُتبتْ دون شك تحت نير الرقابة الفاشية لهي أكثر تنوعاً وجذباً . بينما نلحظ في قصة (المعمل) ، منذ الأسطر الأولى التقارب الخاص جداً من بيلنتشي . فالمعمل هو وسيط تعاسة في عالم تسيطر عليه قوانين التملّك . وتؤكد أسطورة الطفولة والذاكرة وهي أساسية بالنسبة لبيلنتشي ، على أنّ هذه الحتمية مسجّلة في الوضع الإنساني ككلّ .

ومن التصنّع أيضاً استخراج بعض الموضوعات « الصناعية » من عمل يرفض كل أنواع الالتزام ويجد وضعه الطبيعي في التقاليد التوسكانية في الثلاثينات .

في عام ١٩٤٠ ، نشر بيلنتشي رواية بعنوان (معهد سانت تيريز للموسيقى) ، وقد عُدلّتْ فيما بعد وكُتبتْ بعدة أساليب جديدة .
وبعد فترة طويلة من الانقطاع ، عاد بيلنتشي إلى كتابة الرواية ، مع رواية (زر ستالينغراد ١٩٧٢) حيث رسم استياء المجتمع العمالي بعد التحرير .

أويتيرو أويتيري (روما ١٩٢٤) هو دون شك الكاتب الذي وضح بشكل جيد مسألة العبودية والرفعة أيضاً في « الأدب الصناعي » . إن كتاب (الخط القوطي ١٩٦٢) ، وهو سيرة ذاتية فكرية لسنوات ١٩٤٨ – ١٩٥٨ ، مقدمة على شكل حلقات ، لهو مرآة جيل بأكمله . هذا « الخط القوطي » الذي كانت تشكّله التحصينات الألمانية على جبال الآبينان (١) يبيّن أثر جرح في شباب أويتيري ، وهو يحاول الشفاء منه : ألا وهو التحاقه بالفاشية ؛ وهو يدفع الثمن الآن ، باختياره ، أدباً ملتزماً . يحاول كتاب (الخط القوطي) توضيح العلاقات المتواجدة بين أربع وقائع أساسية هي : الأدب والصناعة والحياة والقلق . فالأدب كما مارسه أويتيري مرتبط بشعور بالقلق . ويجب إبعاده باغراقه بالعالم الحقيقي للعمل . من هنا جاءت محاولة الرفض القاطع للأدب . ومن جهة أخرى ، تولّد الصناعة القلق ، والأدب مرادف للحياة . ومن هنا أيضاً نشأت أزمة مزدوجة : أزمة بالنسبة للكتابة التي تكون سجينة غلّ أيديولوجي لا يعتقد به أويتيري ؛ وأزمة في البحث عن الخلاص . إذ تأخذ دراسة العالم العمّالي شكل الهروب إلى الأمام ويلمح البصر ، سواء في (الإيقاع المجبر ١٩٥٧) أو في (سياج الفردوس ١٩٥٩) .

---

(١) الآبينان = سلسلة جبال تقسم إيطاليا إلى قسمين ، من الشمال إلى الجنوب . (المترجمة)

يرسم كتاب (الإيقاع المجبر) الذي نشره فيتوريني في (إي جيتوني I gettoni) بدقة تقلبات العمال والموظفين في مدينة صناعية في الشمال . وتتجمع حبكة الحكاية حول شخصية جيوفاني ماريني، موظف إداري شاب مغرم بحب إيمّا العاملة ، وبحب تيريسا البورجوازية الغنية، ومنجذب للالتزام النقابي . ليست قصة (سياج الفردوس) من النوع الروائي . فقد استودعها الراوي تجربته في العمل : حيث أوفده مصنع كبير في الشمال إلى مصنع جديدقريب من نابولي من أجل تجميع العمّال . إلاّ أن الفرق الشاسع بين عدد الوظائف الممنوحة التي لا تتجاوز عدة مئات ، وعدد الطلبات المقدمة التي بلغت عشرات الآلاف ، جعلت من مهمته مهمة مأساوية . لقد عكست هذه المذكرات تجربة أويتيري الذي كان يعمل في ذلك الزمان كعالم نفسي عند أوليفيتّي . إن كتاب (سياج الفردوس) كتاب غامض ، وهو يجمع بين مقالة في علم الاجتماع وبين المذكرات . ويبدو أويتيري أحياناً وكأنه يحلم باتحاد المعامل الحديثة جداً في الجنوب بالطبيعة ، فيخلق جنة عَدْنٍ وثنية ، حيث يمكن للعمل التخلص من عبء المشقة والألم .

ويستنكر أحياناً هذا التداخل ويكتشف في نفسه أعراض « الآزيندا ليسمو » (١) .

أكدّ أويتيري انفتاحه على مشاكل المجتمع : فعن طريق قصة (اللا واقعية اليومية ١٩٦٦) وهي تتمة لـ (الخط القوطي) ، وعن

---

(١) الآزينداليسمو = الوعي المتعجرف لجلب الرفاه عن طريق الصناعة .
(المترجمة)

طريق (معسكر الاعتقال ١٩٧٢)، أدخل مساهمة هامة إلى أدب الطب النفسي .

إن باولو فولبوني (أوربينو ١٩٢٤) ، وهو مساعد آدريانو أوليفيتي ، ثم ولفترة طويلة ، مساعد فيات ، قد أغنى « الأدب الصناعي » بكتاب رئيسي بالرغم من كونه غامضاً وهو بعنوان (آلبينو البائس ١٩٦٢) . تتعرّض هذه الحكاية أو « الذكريات » المكتوبة بصيغة المتكلم المفرد للسنوات ما بين عامي ١٩٤٦ و ١٩٥٦ . حيث يبوح آلبينو سالوغجيا بآلامه . وفيما بعد الحرب ، استُخْدم في مصنع كبير توريني . ولكنّ دخوله إلى هذا المعمل ، لم يجعل بداية هذه الحياة سعيدة كما توقّع . فقد قاده عالم الآلات إلى الكارثة . فأولاً هناك المرض ، فمن المحتمل أن مرض السل كان قد هاجمه في ألمانيا خلال الحرب ، فألزَمه أن يبقى في المصح عدة مرات . وتطور المرض؛ فكتب آلبينو قصته في مشفى لومباردي وكانت في وقت واحد إثباتاً وأساساً للاتهام . كان هدف فولبوني واضحاً جداً ، ألا وهو وصف الانتقال الصعب من الريف إلى المدينة ؛ وفضح حضارة الآلات التي تقضي على الفرد وتجعل التواصل مستحيلاً ، وتولد المرض . ولكنّ بدعته تمثّلت في تقديم شخص مجنون « كبطل » . ومنذ ذلك الحين ، عمّ الرواية غموض واضح . إذ تستطيع رواية (آلبينو البائس) أن تعطي المجال واسعاً لذاتية تدعو إلى الشفقة أحياناً ، وأحياناً تكون مَرَضية . ومن هذا المنفذ ، عاد فولبوني للاتصال بالتقليد الروائي « للخلل » وللبطل — الضحية الذي طحنه قدره أو مجتمعه . وفي كل الحالات ، فان رؤية آلبينو هي رؤية مشوَهة ومشوِهة ؛وحقيقتها هي

حقيقة الكذب أو المرض . هل الجنون هو المخرج الوحيد والفدية التي لا يمكن تفاديها والتي يجب دفعها ثمناً للتداخل ، أو هو صورة مقلقة لمجتمعنا ؟ تتحفظ رواية (آلبينو البائس) ولا تعطي جواباً قاطعاً على هذا السؤال . ويجب تحديد جاذبية أكيدة للكتابة من خلال لحظات شاعرية . فكان فولبوني قد بدأ بكتابة مجموعات من الشعر بعنوان (السحلية الخضراء ١٩٤٨) ، متبوعة بكتيبات أخرى . والروايات الأخرى لفولبوني هي أكثر حزناً مثل : (نظام آنتيو كروسيوني ١٩٦٥) وهي حكاية فشل آخر ؛ ورواية (جسديّ ١٩٧٤) وهي عبارة عن جحيم واضح في حضارتنا النووية أو رواية (الدوق والفوضوي ١٩٧٦) . ويتباعد الكاتب التوسكاني لوسيانو بيانسياردي (١٩٢٢ — ١٩٧١) أكثر فأكثر عن موضوعه ، فيقدم لنا في رواية (التداخل ١٩٦٠) شاهَد اختيار دار نشر كبيرة .

في هذا الكتاب الصغير الذي يزيل الوهم والخداع ، يرسم بيانسياردي في جزء كبير منه قصته الخاصة . إذ هجر لوسيانو وأخوه مارسيللو توسكانيا ليصعدا إلى ميلانو . واستغلّت دار النشر الكبيرة التي يعملان بها الولوع العام للناس بعلم الاجتماع وبالعلوم الإنسانية لتصدر مجموعات جديدة . تلتهم شخصيات هذا العالم ، التي يرسمها بيانسياردي بسخرية لاذعة ، المنافسات والكفاحات الداخلية . ولا يوجد سوى حلّين إثنين وهما : الاستقلال الفوضوي لمارسيللو الذي يعيش بشكل بوهيمي بعد أن طرد من عمله ؛ واتحاد لوسيانو بزواجه ، وبتنظيمه لنفسه حيث وصل به الأمر إلى أن يتحدث بدقة كرئيسه المباشر . تتساوى هذه الصورة المسلية لحياة مدينة كبيرة ورئيسية مع السخرية التي اتّسم بها

تورط بعض من النخبة المثقفة الثورية . تتبع قصة (التداخل) قصة (العمل الثقافي ١٩٥٧) والتي هي عبارة عن هجاء لاذع للاوساط المثقفة . إن كتاب (الحياة الخشنة ١٩٦٢) وهو رسم تصويري للحياة البوهيمية في ميلانو خلال الستينات ، وتتمة منطقية للاختيار الذي كان مارسيللو قد اختاره في قصة (التداخل) . هذه الرواية التي حازت على نجاح كبير ، انفتحت على آبحاث جديدة في علم المفردات وعلم دراسة الأساليب .

ليست التحولات والاتحادات في أدب الصناعة دائماً سهلة وناجحة . وتشهد على ذلك رواية (رب العمل ١٩٦٥) وهي لغوفر يدو باريسية . كان باريسيه (فيسانس ١٩٢٩) قد نشر في عام ١٩٥١ كتاباً شهيراً بعنوان (الطفل الميت والمذنّبات) . وضمن ديكور عزيز على الواقعيين الجدد ، كان باريسيه قد ألّف رواية تكعيبية . تخلق المفاهيم التقليدية التي تحوّلت في العمق فضاء جديداً يسيطر عليه الانفتاح الوهمي وصوراً تتراكم فوق بعضها وتتداخل فتختلط . ولا تجد أحزان الإنسان وتطلعاته مخرجاً في هذا العالم الذي يرفض السمو . حتى ولا الموت يأذن لنا بترك هذا العالم . بعد هذه البدايات الجميلة ، استسلم باريسيه في الروايات التالية لسهولات تجارية . وأعلنت رواية (المطلق الطبيعي ١٩٦٣) عن ثلاثية ملتزمة أيديولوجياً ، مثلتْ (رب العمل) أحد أجزائها الرئيسية .

تحكي الفصول الأربعة عشر لهذه الرواية عن تدهور متفاقم لشاب طحنته دار نشر كبيرة في ميلانو . ونتيجة لقمعه وقهره من قبل رب العمل في هذا المشروع حيث يعمل ، قَبِلَ بالزواج من امرأة بلهاء ، ليعطي

النور لأطفال هم في الحقيقة أمثلة على إنسانية جديدة قريبة من الحيوانات. لقد تمّت عملية التصلّب نهائياً على حساب الصناعة . ويقابل باريسيه إنسانية بالية بانسانية عليا ، وتقترب تلك البالية بخطوات واسعة نحو الحشرات . في هذا الكون المادي ، تتواجد السعادة الوحيدة في الطموح إلى عدم التفكير . هذه هي الأطروحة التي يعرضها هذا الكتاب الذي بُرْمِجَ وأُعِدّ مستواه ، كما قيل ، على شكل مخطط خمسيّ .

هناك شهادات أيضاً أكثر مباشرة . فلقد عرف المعلّم لوسيو ماسترونااردي (١٩٣٠ – ١٩٧٩) النجاح مع رواية (إسكافي من فيجيفانو ١٩٦٢) وهي قصة طويلة مكتوبة بلغة تسيطر عليها اللهجة المحلية ، وهذا ما جذب أنظار علماء اللغة إليها . أما الكتب التالية وهي (معلّم فيجيفانو ١٩٦٢) و (الجنوب في فيجيفانو ١٩٦٤) فلم يكن لها نفس الجاذبية ولا نفس القوة .

استطاع لويجي دافي (فالديغنا داوستا ١٩٢٩) ، الذي كان عاملاً ، أن يؤثر في جمهور عريض بكتابه (جيمكانا كروس ١٩٥٧) ، وهو قصة متبوعة بـ (شخص مبعوث من قبل مسؤول ١٩٥٨) ؛ وهذان النصان مجموعان الآن في كتاب بعنوان (الهواء الذي نستنشقه ١٩٦٣) . فمن أجل وصف تصنيع المناطق الشمالية والانتقال من الحياة الفلاحية إلى حياة المعمل ، استخدم دافي لغة محكية مباشرة . يمكننا أيضاً ذكر كتاب (دفع له من أجل أن يسكت ١٩٦٢) وكتاب (بهدف الربح ١٩٦٥) وهما لـ إينيسيرو كريماشي (فونتانيلاّ تو ١٩٢٨) وهو كاتب خيال علمي خصب .

* * *

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الثالث

دروب النثر

إن الواقعية الجديدة ، والنقاشات المتعلّقة بها ، وردود الأفعال التي تثيرها والتي تطيل من إشكاليتها ، كل ذلك لايرهق بانوراما النثر الإيطالي المعاصر . إذ يمثّل الروائيون المجتمعون في هذا الفصل اتجاهات أخرى ، وينتمون إلى الجيل السابق . وتجمعهم معطيات مشتركة ، وهي أنهم بدؤوا مهنتهم الأدبية في الفترة الواقعة بين الحربين ، وأحياناً قبل ذلك التاريخ . وتابعوا أيضاً بعد الحرب العالمية الثانية أعمالاً ناضجة ؛ ومع ذلك ، ليسوا كلهم شهوداً على مرحلة من الزمن واضحة . وإذا كان بعضهم فيما مضى — وهم الذين تجمعوا حول مجلة (لاروندا (١) ١٩١٩ — ١٩٢٣) ومجلة (سولاريا ١٩٢٦ — ١٩٣٤) — قد بقي مخلصاً لنوع من النثر ، أنكره نوع آخر انتشر بعد الحرب ، وأصبح هؤلاء من هنا شهوداً على ذاكرة تاريخية لاغنى عنها ،فان الآخرين قد اهتموا بمشاغل وتجارب الحقبة المعاصرة . وعن طريق تجاربهم المختلفة

---

(١) لاروندا = الحلقة .

(المترجمة)

أخذوا يذكرون الناس بأن بانوراما الأدب الإيطالي المعاصر غير موحّدة كما تبدو .

١ ــ من الشعر إلى النثر : بالازيتشي ومورينّي

١ ــ آلدو بالازيتشي (١٨٨٥ ــ ١٩٧٤) :

إن روايات بالازيتشي الأخيرة ، المطبوعة بانتصارات أسلوبية عظيمة ، قد احتفلت بها الطليعة الجديدة ، حيث اعترفت بكاتبها كواحد من كتّابها .

ولكنّ الاعتقاد بأن الكاتب قد انعطف انعطافاً متأخراً إلى أساليب الستينات لهو تجاهل لإخلاصه لميله الخاص ككاتب فلورانسي . وكونه دائماً في الطليعة فيما يتعلّق بأعماله الخاصة ، وبالقيم التي تجسّدها هذه الطليعة ، فقد التحق بالازيتشي لمرتين بالطليعيين التاريخيين . أولاهما في عام ١٩٠٩ بالانضمام إلى المستقبلية . وقد بذلت قصائد (الحارق ١٩١٠) نفسها لبعض المواقف المستقبلية ، ولكنها كرّست نفسها بخاصة لتعويذة شخصية ؛ وذلك لأن الأشباح المنحطة استمرت في ملاحقة أماكن تواجد بالازيتشي . وتتكوّن الرواية الرسائلية (انعكاسات ١٩٠٨) من اتجاهين : رمزي وآخر أكثر حداثة وساخر بشكل لاذع . ولقد تابعت الرواية المستقبلية (نظام بيريلّا ١٩١١) نفس العملية في إبطال صفة القداسة عن العالم الرمزي . وقبل الحرب الأولى ، ترك بالازيتشي المستقبلية ، التي لم تعد تمثل الطليعة ، ولكنها أصبحت متحفاً ، كما هجر الشعر أيضاً .

في (نقوش القرن التاسع عشر ١٩٣٢) ثم في رواية (الأخوات ماتيراسي ١٩٣٤) وصل بالازيتشي إلى توازن متفوق . فالغيرة وجاذبية

الشباب . والأنوثة المفهومة على أنها شيخوخة وانفصال ، تلك هي عناصر هذه القصة الحزينة . وأكدت حكايات (« باليو » الطرافة ١٩٣٧) مواهب بالازيتشي . وبعد الحرب ، استمرت أعمال بالازيتشي في إخلاصها لخياراتها العميقة .

فـ (الأخوة كوتشولي ١٩٤٨) ، وهي دراما عن الأبوّة المرغوبة، مماثلة لـ (الأخوات ماتيراسي) . وقد أبدع بالازيتشي هنا أيضاً في رسم الأوساط الريفية . أما رواية (روما ١٩٥٣) ، فهي تتعلّق بدراسة الأوساط النبيلة والشعبية للعاصمة خلال الأعوام ١٩٤٢ — ١٩٥٠ . وقد أكدت رواية (الطرافة الكاملة ١٩٦٦) على أن العمر لم يضعف أحسن عطاء تلقاه بالازيتشي بالتقاسم مع الطبيعة : ألا وهو المهارة العظيمة في تبيان مظاهر الوجود الطريفة . هي طرافة بريئة أحياناً وخبيثة أحياناً أخرى ، ويستطيع المرء من خلالها دائماً أن يكوّن تفكيراً معيناً حول الوجود . فالحياة اليومية هي التي تغذي هذه الحكايات الثماني عشرة . ويقاس العبث بشكل دقيق ويُنَقّى بسخرية سمحة مصبوغة بحزن عميق أو بحنان . إن الروايات الثلاث الأخيرة لبالازيتشي وهي (الدوج ١٩٦٩) (١) و (ستيفانينو ١٩٧١) و (حكاية صداقة ١٩٧١) أتت لتطعيم جذع نسغه معروف جداً . (الدوج) وهي رواية من البندقية ، عبارة عن حكاية خيالية متمحورة حول « أسطورة » الدوج الذي يجنّد المدينة كلها . وبناء على تقنية غالية على بالازيتشي ، أخذت النقاشات والفرضيات تتقدم على الواقع شيئاً فشيئاً . وإذا كانت رواية (الدوج)

---

(١) الدوج = قاض أول في جمهوريتي جنوى والبندقية .

(المترجمة)

قريبة من رواية (الهـرَم ١٩١٤) ، فان رواية (ستيفانينو) تنتسب أيضاً إلى (نظام بيريـّلا) . ستيفانينو كائن استثنائي في موهبته ، وقد لعبت الطبيعة دوراً سيئاً معه ، فمكان الرأس لديه ، الأعضاء التناسلية والعكس بالعكس . وانتهى ستيفانينو إلى الاختفاء وذلك بسبب مطاردة الناس له من أجل تأمله وبحجة الفضول بشكل عام . وأخيراً ، يتقارب التحليل النفسي والهجاء المضخّم من رواية (حكاية صداقة) . فبومبونيو ، وهو مثالي ومتفائل ، وسيريل مثالي ومتشائم ، ارتبطا بصداقة قاومت كل المحن رغماً عنهما . هذه الرواية فيها شيء من التجانس مع الحوارات القاسية لرواية (الهـرَم) . وفي السنوات الأخيرة من حياته ، عاد بالازيتشي إلى الشعر ، فكتابا (قلبي ١٩٦٨) و (الطريق إلى المئة نجمة ١٩٧٢) يشهدان على إخلاصه لفن بداياته ، ويؤكدان الوحدة الديناميكية الاستثنائية لأعماله .

٢ — مارينو موريتّي (١٨٨٥ — ١٩٧٦) :

كصديقه الفلورانسي ، كان موريتّي قد بدأ مهنته الطويلة ككاتب بكتابة الشعر . وتشهد أشعاره ارتباطاً غنياً بالسخرية في الموضوعات الأكثر حميمية للشعر الرسمي لهذه الحقبة . وكصديقه بالازيتشي ، هجر موريتّي الشعر ليكرّس نفسه في أعماله الروائية الكثيرة لتحليل حالات نفسية دقيقة . وأما ديكوره ، فهو على الغالب مسقط رأسه رومان . إنّ التعلّم القاسي في الحياة ، وقوة النفس الضرورية لمواجهة محن الوجود هي موضوعات غالبية روايات هذه الحقبة . والبطل هو في الغالب وجه نسائي. كتاب (الآندريانا ١٩٣٥) أفضل مثال على ذلك . إذ نجحت هذه الأم النشيطة رغم كل المحن التي

مرّت بها في الصمود بعد موت زوجها ورغم إفلاسها في بيتها الجديد. سجّلت هذه الرواية انعطافاً في عمل موريتي الروائي. وكان عدد كبير من القرّاء قد أوّلها كمديح للرضوخ لا بل للضعف. هذا العالم المضروب برياح عاتية والذي يبدو ظاهرياً طيباً ولطيفاً، يكشف عن مركّب نقدي قوي. في رواية (الأرملة فيورافانتي ١٩٤٠)، يعود موريتّي لتعميق موضوع (الأندريانا). حيث أكدت ماتيلد فيورافانتي، وهي أم دورلينغو الذي سيصبح كاهناً فيما بعد، على قوة جبارة في تحقيق مشروعاتها. وتنازعتها طموحاتها وعواطفها كأم. وتبيّن رواية (الزوجان آلّوري) الكفاح النشيط لزوجين شيخين من أجل قضاء شيخوخة كريمة وهادئة بعد أن تخلّى عنهما ابنهما.

أما رواية (غرفة الزوجية ١٩٥٧)، فهي عكس الأولى، إذ تصوّر البورجوازية في ميلانو : حيث يرسم موريتّي صورة لأزمة زوجين تفرقهما الغيرة والموت. في عام ١٩٦٥، عاد موريتّي لنشر رواية (آن والفيلة) (التي نشرت قبلاً في عام ١٩٣٦)، ومن ثم قام عليها ببعض التعديلات الهامة، وهي حكاية جذابة عن فتاة واسعة الغنى من ميلانو. وقد دهست سيارة شاحنة آن التي كانت ضحية هوسها ومطاردتها للسعادة. في السنوات الأخيرة من حياته، نشر موريتّي عدة مجموعات شعرية جديدة مثل : (مذكرات بلا تاريخ ١٩٦٦)، و (ثلاث سنوات ويوم واحد ١٩٧١) . . . إلخ. وأكدت هذه المجموعات على إخلاصه السري للشعر وصلابة « الأنا » لديه، والتي تكون قريبة أحياناً من القساوة. ودون أن يخون طموحه النفسي والتحليلي، عرف موريتّي كيف يوسّع شيئاً فشيئاً سجّل موضوعاته وكيف يتطرّق بشكل مقنع إلى بعض مشاكل عصرنا.

٢ ــ كتّاب مجلة « لاروندا »

لا يمكن تحديد إشعاع مجلة (لاروندا ١٩١٩ ــ ١٩٢٣) بسنوات حياة هذه المجلة التي تصدر في روما فقط . لقد وضعت « لاروندا » حجر الأساس لعبادة الكلمة هذه التي أسسها وانتهى من تأسيسها فيما بعد الأدب الهرمسي في الثلاثينات . كانت المجلة تهدف قبل كل شيء إلى أن تكون مكان لقاء . ومع ذلك ، فان خياراتها متناغمة لدرجة أنها تشكّل مجموعة نظرية متجانسة . وبعد عاصفة الاتجاه المستقبلي والحرب المدمرّة ، تصدّرت المجلة مسألة « العودة إلى النظام » ، والعودة إلى التقليد الأدبي الذي كانت المستقبلية قد اعتقدت بامكانية إلغائه مع أنه ضمان الاستمرارية ، والعودة إلى المقدرات الخاصة للكاتب الذي لا يمكن له الخلط بين الأدب والعمل السياسي ولا بين الأدب والميول العاطفية ، وذلك تحت طائلة الضياع . « لاروندا » هي البوتقة التي ينصهر فيها « النثر الفني » . ويجد هذا النثر حيّزه الخاص في القصة والمقالة القصيرة والحروف الطباعية وفصل الكتاب ، وهو نثر مشغول ومعتدل في وقت واحد ، غني بالإيحاءات والمراسلات الموسيقية . وهو نطاق أسلوبي وأخلاقي لا يرفض نظرة واضحة إلى الواقع المعاصر ولا توسعات روائية أطول ومحبوكة بشكل أفضل كما تثبت ذلك أعمال باتشيلّي .

وتبرهن أعمال ريكاردو باتشيلّي (بولون ١٨٩١) على كثرة وغنى فريدين من نوعهما في الأدب الإيطالي المعاصر . لقد وهب ريكاردو باتشيلي نفسه للكتابة بشكل كامل ، فهو شاعر وروائي وكاتب مقالة ومسرح وناقد موسيقي (حيث أن أعماله التي كتبها عن روسيني

ومونتيفيردي تشهد على ذلك) ، ومورخ ومترجم (حيث كتب عن بودلير ومالارميه بالإضافة إلى آخرين) ، وكاتب مذكرات أيضاً .

لقد بدأ كتابته برواية خطّها عام ١٩١١ . وبعد الحرب ، نشر حكاية (سرّ سمك التون ١٩٢٣) وهي حكاية أسطورية خيالية ، يظهر الكاتب فيها — وضمن خط مجلة « لاروندا » — كرسّام حيوانات مجرّب وكأخلاقي أيضاً . ومع ذلك ، تعود شهرة باتشيلي خلال فترة ما بين الحربين إلى نجاح روايته المقروءة بشكل كبير من قبل الناس وهي (جنون باكونين ١٩٢٧) وإلى لوحته الجميلة الواسعة في كتاب (طواحين بو ١٩٣٨ — ١٩٤٠) . تتطرّق رواية (جنون باكونين) وبتعاطف ممزوج بالسخرية إلى الحركات الفوضوية في منطقة إميلي في نهاية القرن التاسع عشر . أما مشروع (طواحين بو) فهو أكثر طموحاً ، حيث تشمل أجزاؤه الثلاثة قرناً من التاريخ الإيطالي ، من عام ١٨١٢ إلى عام ١٩١٨ . إن وحدة القصة قد أمنتها حكاية عائلة تشاسيرني ، وطواحين بوهما اللتان شهدتا معاً على دوام هروب الوقت الذي لا يرحم . ومن خلال هذه الصورة التاريخية الواسعة ، أراد باتشيلي أن يعيد من جديد تراث مانزوني . ولكنّ الإيمان لا يوضّح هذا الكون المتحرك ، حيث يهتم الإنسان بنفسه فقط .

في رواياته العديدة التي نشرها في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية ، كشف باتشيلي عن كل الأنواع تقريباً ؛ حيث تحدّث عن العلاقة الغرامية والزوجية التي غالباً ما تكون مثقلة بحسية واضحة وقوية ؛ ثم (آفروديت وهي رواية حب ١٩٦٩) ؛ والخيال العلمي الذي ظهر في كتاب (علاقة سرية ١٩٦٧) ؛ ثم الرواية التاريخية ، أو بالأحرى

تغييرات حول ما يقترحه التاريخ تقريباً : ومنها رواية (عبيد جول سيزار الثلاثة ١٩٥٧) . أخيراً ، إستعادات شخصية لحقب من التوراة. مثل (كسرة الفخار ١٩٦٦) . هذه الرواية الأخيرة ، أو القصة كما يطلق عليها باتشيلي ، تبيّن مدى موهبته وتظهر حدود قدرات الراوي .

(كسرة الفخار) هي تتمة قصة أيوب ؛ إذ أصيب أيوب بالقرحة بعد أن فقد ممتلكاته وأصدقاءه وأطفاله حيث أنه سُحِقَ بامتحانات عديدة أراد الرب ابتلاءه بها . وانتهى به المطاف مع ذلك إلى استعادة صداقة الرب : « . . . وحتى أن يهوه قد أعطى أيوب مَثْلَيْ ممتلكاته» . واكتفى باتشيلي بتطوير هذه النتيجة من التوراة في قصته . ففي نهاية معركة قاسية ، صمد أيوب تجاه تجربة جديدة وتقبّل برحابة صدر الإرادة الإلهية . ولكنّ الرواية تبينّ بخاصة نجاح الأسلوب . فهو أسلوب يُعَرَّف سلبياً بأنه النبذ الدائم للتخفيف البياني والإضمار والتورية . وهو دقيق وتحليلي وغزير ، ويبدو هذا الأسلوب بأنه يحاول تعطيل مجرى أحداث القصة التي تتقدم ببطء وتولِّد تفاصيل مزعجة أحياناً. وبشكل إيجابي ، فانه إثارة للمتناقضات ولإيقاع علمي مثلث ولمفردات جذلة . وتتضمن الأعمال الكاملة لهذا الكلاسيكي المنتمي إلى القرن العشرين عدة آلاف من الصفحات .

ليس لدى الفلورانسي إميليو سيتشي (١٨٨٤ — ١٩٦٦) ، وهو أحد الكتّاب المتأصلين في القرن العشرين الإيطالي ، نفس الإلهام المتدفق . فأعماله النثرية والنقدية ومقالاته متحدة بالتحفظ وبلوق واثق فريد من نوعه ، وباحتراس من الصيغ . وهي متحدة أيضاً بانتباه متيقظ دوماً ، عاطفي وساخر معاً . لقد أصبح سيتشي منذ عهد « لاروندا» أستاذ النثر الفني بكل أشكاله ، وغير المنازع ؛ حيث كتب قصصاً

عن الرحلات وخواطر ومقالات . إن أعماله النثرية مثل : (الأسماك الحمراء ١٩٢٠) و (استراحة الطقس الرديء ١٩٢٧) هي أمثلة لعدة أجيال من الكتّاب . ولنذكر أيضاً كتابه (أميركا المرّة ١٩٤٠) التي يجب أن يلعب دوراً هاماً في اكتشاف أميركا نصف الأسطورية ونصف الواقعية . (الركض خبّاً،قديم وجديد ١٩٤١) و (ملاحظات من أجل رحلة سياحية في إفريقيا ١٩٥٤) ، هذان الكتابان يؤكدان تلك الخصائص النوعية . ولا يصبح الذكاء أبداً مجرداً . ومع ذلك ، يهتم الذكاء أحياناً بالحفاظ على نفسه ، فينسكب في برودة شاحبة ويبدو وكأنه يقف عند عتبة الأمور الأساسية فلا يتعداها ولا يمكن التغاضي عن نشاط سيتشي النقدي غير المنقطع في مجالات الأدب الإيطالي والإنكليزي وفي المجال الفني . إذ يبقى نقده مثالاً على الدقة والوضوح، بالإضافة إلى ارتباطه بقراءة مباشرة لحساسية نادرة ، ومتمردة على أي سياج أيديولوجي . رغم قلّة البريق ، نجد أن أعمال أنتونيو بالديني من روما (١٨٨٩ – ١٩٦٢) مخلصة لبعض القيم الأدبية العزيزة على مجلة (لاروندا) ؛ فالأدب هو كشف للواقع . وبفضل هذه الشفافية ، تطفو مساحات بكاملها من الواقع على السطح . تتألف ميزات بالديني خصوصاً في كتابه (ميكيلاتشيو ١٩٢٤) وهي قصة طويلة تحكي وصول البطل ، المدعو بهذا الأسم ، إلى روما ، إنه كتاب يتصل فيه الخيال بالواقع . وكتاب (روغانتينو ١٩٤٢) الذي يمكن اعتباره أهم أعماله ، نشيد مغرم بروما، و هي مدروسة في نورها ، في هضابها وفي حياتها .

وقد عزّز كتابا (ميلافومو ١٩٥٠) و (دوبيو ميلافومو ١٩٥٥)

خصائص نثره . إذ تعرف حواراته كيف تصل إلى نبل حقيقي في الكتابة مع أنها مهددة بالسهولة الظاهرة .

٣ – روائيو مجلة (سولاريا)

حذت المجلة الفلورانسية (سولاريا ١٩٢٦ – ١٩٣٤) حذو (لاروندا) ، فتابعت في السنوات الأولى من ظهورها ، نفس أهداف المجلة الرومانية التي تتلخص برصانة في الكتابة والتزام في الأسلوب . ومنذ عام ١٩٢٨ ، انفتحت بشكل كبير على الكتّاب الأوروبيين : حيث التحق مالرو وفاليري خصوصاً بالكاتب الفرنسي بروست وهو إحدى منارات مجلة (سولاريا) . ونشرت المجلة ترجمات لإليوت وجويس وريلك . ونتيجة لاهتمامها بكتاب إيطاليين غير مشهورين، فقد خصصت أعداداً خاصة لسفيفو الذي اكتشفه مونتاليه عام ١٩٢٦ ، ولتوزي وسابا .

وعكس هذا الاتجاه الجديد موقفاً أكثر عملية (براغماتية) : فلا كتشاف النصوص ودراستها ميزات خاصة بالنسبة للتفكير النظري. ففي السنتين الأخيرتين من حياتها، شددت مجلة (سولاريا) على انفصالها عن الفاشية، مكتشفة في الوقت نفسه الرواية التي تحمل أيديولوجية .. وفي عام ١٩٣٤، أوقفت الرقابة نشر هذه المجلة. في بداياتها، كانت مجلة (سولاريا) خاصة عبارة عن مختارات من الأدبيات شارك في كتابتها كتّاب يمثلون جيلاً بكامله أحسن تمثيل ، فمن فيتوريني إلى غادا ومن جيانّا مانزيني إلى مونتاليه ومن سولمي إلى كارانتوتّي غامبيني. فطابع (سولاريا) واضح بشكل متميّز عند العديد من الروائيين . ومن المناسب أن نذكر من بينهم ، بونسانتي ورايموندي ومانزيني وتيتشي وكوميسّو.

إن أليسّاندرو بونسانتي (فلورانسا ١٩٠٤) – الذي كان معاون

مدير سولاريا مع ألبرتو كاروتشي من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٣٣ - قد قد أسس عام ١٩٣٧ مجلة (ليتراتورا) التي تابعت المسيرة . ونتيجة لتربيته على عبادة بروست وعلى دين الذاكرة ، فَهِمَ بونسانتي الأدب على أنه بحث عن رسائل موسيقية . ففي رواية (حكاية عسكرية ١٩٣٧) وهي رواية قصيرة أو قصة طويلة يصل من خلالها بونسانتي ، مبتعداً عن بروست ، إلى نتائج حاسمة جداً . إن تعيد القصة بناء الحياة اليومية لصف ضابط وهو باسكال دي لوكا . ولكن تكمن أهمية الكتاب في تفاعل حياة الثكنة والزمن أي في الذكريات .

ومن بين كل الروايات التي نشرها بونسانتي بعد الحرب ، فان رواية (المحطة الجديدة في فلورانسا ١٩٦٤) هي الرواية الأهم . فالكاتب جيوفاني بورجيني ، وهو مماثل لبونسانتي الذي كان يظهر في روايات أخرى ، يلتقي في القطار بالمعماري الثرثار بالداسيروني . وبهذا يجد بورجيني نفسه يتحول عن تأمله في كتابة الرواية . ويعود بنا القسم الثاني من الرواية عشرين سنة إلى الوراء : إذ يتردد الشاب بورجيني ، فمشروعه في جذب شارلوت لن يصل إلى أكثر مما يحقق التطلعات غير المحددة ضد الفاشية في الوسط الذي نشأ فيه . وفي القسم الثالث ، أخذ بورجيني يبحث للحصول على المواد التي يستطيع استخدامها في روايته،وذلك في الصور التي طفت بها الذاكرة على السطح . ونتيجة لتضحيته ظاهرياً بالوسط المشترك للرواية على حساب الرواية التي لا يمكن كتابتها ، كررّ بونسانتي موضوعاته المفضّلة : كالزمن والحياة التي حَرَفَها الأدب . أثار الإيقاع غير المستمر للذاكرة ماضياً متقطعاً ، منسوجاً ببعض الأمور التي تحققت ، بِصَمْتٍ وبانجازات عديدة .

فلا يمكن للشفافية السحرية للزمن أن تتناسب أبداً مع الهروب ومع الوهم .

كان جيوسيب ريموندي (بولون ١٨٩٨) سكرتير تحرير مجلة (لاروندا) قبل أن يشارك في تحرير مجلة (سولاريا) . وكان قد ساهم بشكل إيجابي ونشيط في « الأسبوع الأحمر » عام ١٩١٤ وهو الذي يتبع منهج الفوضوية .

وكان قد بدأ العمل صغيراً جداً في ورشة أبيه الفنية . ويمكن القول بأن تربيته الأدبية والفنية الرقيقة إلى أبعد الحدود لا يعود الفضل فيها للسهولة أو لأوقات الفراغ الثقافية .

ريموندي أخلاقي ؛ فنثره النقدي ورواياته وقصصه مدعومة كلها بتأمّل فيه حنين إلى الوضع الإنساني . وتهدف كتابته بشكل طبيعي للالتحاق بمجال السيرة الذاتية . فكتابه بعنوان (جيوسيب في إيطاليا ١٩٤٩) هو سيرة ذاتية عميقة وثقافية ، تتعمق بسعادة في ذكريات الأسرة ضمن لوحات عزيزة على قلب الكاتب .

إن مجلدات (مذكرات) أي (يوميات) (١٩٢٥ — ١٩٣٠ ، ١٩٤٠) و (حاوية الأقلام ١٩٦٠) و (سنواتي مع جيوفاني موراندي ١٩٧٠) هي أجزاء سيرة ذاتية ثقافية ، تدخلنا بشكل واسع في عالم الكاتب . وتتناسب أبعاد القصة مع ريموندي أكثر من أبعاد الرواية بالرغم من أن رواية (الظلم ١٩٦٥) تحمل موضوعات السيرة الذاتية وروايات أخرى لها أهمية كبيرة .

أما التوسكانية جيانا مانزيني (١٨٩٦ — ١٩٧٤) فهي إحدى أكبر الروائيات المعاصرات . ليست كتابتها التي يقال عنها إنها « صعبة »

دائماً ذات تأثير ضاغط ومستمر . فلقد اعترفت جيانا مانزيني بأن تأثير رواية (الأسماك الحمراء) اسيتشي كان تأثيراً حاداً . إلاّ أن درس الأسلوب هذا الذي تأكد خلال سنوات ظهور مجلة (سولاريا) والذي أصبح بحثاً عن الزمن الداخلي ، لا ينطلق من نوع من السلام الداخلي الروحي أو الفكري

بالنسبة لجيانا مانزيني ، الكتابة تمزّق ومواجهة بين الهوى والوضوح. فرواية (زمن الحب ١٩٢٨) رواية تعبّر عن الوحدة والحب في فلورانسا ، وقد فرضها الفن الذي اتحدت به الروائية فعرفت كيف تجمع ، في لعبة ذكية من الفوارق والانعكاسات ، بين قصة كليمانتينا وريتا . إلاّ أن أهم نجاح جيانا مانزيني يكمن في خط السيرة الذاتية . ففي كتابها (رسالة إلى ناشر أعمالي ١٩٤٥) وهو عبارة عن مذكرات، تنكشف العلاقات المتغيرّة والحساسة التي تتخذها الكاتبة مع قصتها ومع هذه المقاطعة التوسكانية التي هجرتها لكي تستقر في روما . ويتغذى كتاب (نبتة أذن الفار ١٩٥٦) أيضاً بعناصر من السيرة الذاتية ؛ إذ تدور الأحداث في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وكالروائية نفسها ، كان جيوفاني منزعجاً خلال حياته كلها من سعال يعاني منه كثيراً . نتيجة لصدمة نفسية في الصغر ، أخذ السعال ، نبتة أذن الفار هذه ، شيئاً فشيئاً صورة ستيّلا المرأة المحبوبة والمفقودة ، لتتوضّح أخيراً بشكل كامل متمثّلة بالاهتداء والعدم في الموت . إن أسلوب جيانا مانزيني هو طريقة في الكشف عن الواقع ضمن جدلية غامضة من الصمت والتعظيم . ومن هنا جاء اهتمام الروائية بالصدْع الذي يسمح بكشف المناطق المعتمة في الشكل الواحد الظاهر من الواقع. في رواية (فالس الشيطان ١٩٥٣) ، فان وجود مراءٍ في غرفة سيلفيا،

قد سبّب لها أزمة ضمير مرهقة . فقد فهمت ضحالة علاقاتها بادواردو وهو من سبّب لها التعاسة . وفي رواية (الفرح واليأس ١٩٦٥) فان مارسيلو وآنجيلا على السواءيستسلمان لجاذب مدوّخ يكشف عن اتجاهات مضطربة تسكن نفسيهما .

من المحتمل أن تكون جيانا مانزيني قد قدّمت لنا أهم أعمالها عندما كتبت (لوحة واقفة ١٩٧١) وهي بحث مثير عن صورة أبوية . فهذا الفوضوي المنسجم تماماً مع مبادئه قد « لطّخ » سمعة العائلة . فرفض الإرث وعَمِل كساعاتي وطُرد من المعمل الذي كان يديره مع صهره؛ ورفض فضح السرقة التي استهدفته . كان يعيش فقيراً وليومه . وأصبحت لقاءاته مع ابنته متباعدة شيئاً فشيئاً وصعبة . هذه هي الفراغات التي أرادت الروائية تغطيتها إلى أن قتل الفاشيون والدها . ولا يمكن لهذا البحث الأليم عن مشاركة أعمق ، محو الندم والصمت . إنها كتابة تشويه حي .

وفي عام ١٩٧٣ ، نشرت جيانا مانزيني مجلداً أخيراً ذا عنوان رمزي هو (عند العتبة) . اجتمع الأخلاقي والفنان في عمل بونافينتورا تيتشي الروائي (١٨٩٦ — ١٩٦٨) .

ولقد طعّم تعليم مجلة (سولاريا) بفرح التوجه إلى رسم الأوساط القروية وإلى الدراسة النفسية . فبعد رواية (الأسم على الرمال ١٩٢٤) تتابعت الروايات : مثل (الفيلا تاوريون ١٩٣٧) وهي تبيّن التدهور ، وتبيّن أيضاً مقدرات رد الفعل لعائلة من إيطاليا الوسطى . ورواية ورواية (أصدقاء شبان ١٩٤٠) التي أعيدت كتابتها (في عام ١٩٦٢) أظهرت للناس شابان بورجوازيان من الريف وهما فابريزيو جينتيلّي

ورفائيلّو ريتشياردي ، وانطلاقتهما القاسية في قائع الحياة التّي تمثّلت بالجبن والحسية والأنانية .

في فترة ما بعد الحرب ، ظهر نضج تيتشي أولاً في روايته (فالينتينا فيلبيه ١٩٥٠) . ففالينتينا حبيسة ذكرى جورج المهووسة : فيأتي جيوليانو لينتزعها من هذا التأمل العقيم . ومع ذلك ، فان الرواية الأكثر شهرة لتيتشي هي (الأنانيون١٩٥٩)،وهي تمثّل صورة واسعة لبورجوازية المدن التّي تسيطر عليها الوصولية والحسية . إذ اجتمع خمسة رجال في عقد ضمني،ألاوهو عدم التضحية بأي شيء من أجل المهنة،ورفع شعار المغامرة في علاقاتهم بالنساء . إن الفشل الذي تحمّلوه في حياتهم العاطفية ، وموت الأشخاص المحبوبين إلى قلوبهم ، أرغم كلاً من مارسيلو وباولو على اكتشاف متأخر ، وهو أن أساس الوجود هو الحب .

أما الأنانية فتودي إلى التدمير الذاتي وتدمير الآخرين . وغالباً ما تأخذ هذه الإشكالية طابعاً من المرارة والحنين لعالم مفقود تماماً .

هذه هي حالة (الأرض المهجورة ١٩٧٠) وهي رواية عرف تيتشي كيف يخلق فيها شخصية نسائية لا تنسى . إذ تحلم رابيساردا بالعودة إلى الأرض بعد أن أُجْبِرتْ على الهجرة من الريف . ولمرتين متتاليتين كسب الحظ التعيس الجولة وتغلّب على قواها . فانهارت مقاومتها في النهاية . ولا يمكن لعمل تيتشي الروائي أن ينسينا دراساته التّي خصصها للأدب الألماني وهو الجرماني المتميّز .

إن روابط جيوفاني كوميسو (١٨٨٥ — ١٩٦٥) مع مجلة (سولاريا) لهي ضعيفة . فلأعماله الروائية حرية وعفوية عظيمتان (قصص ، روايات ، نثر يحكي رحلات إلخ) . فبالنسبة لكوميسو ،

أن تحكي ، هو أن تشاهد . إن هذه المغامرة المسكرة والتي هي الحياة، تبعد حدود الخير والشر ، طالما أننا نتقبل الوجود بكل أشكاله وبفرح. فنجد إذاً عملاً مؤمناً من خلال الاستعداد الصافي للعمل .

ومنذ ذلك الحين ، فان كتبه الأكثر جذباً للقراء ، ابتداء من كتابه الشهير (أناس البحر ١٩٢٩) ، هي تلك التي نجد فيها هذا المسافر المصرّ على انغماسه في فرح الوصف دون أي اهتمام بهندسة ما يصف . لقد تحدّى كوميسو كل الاتجاهات وكل التيارات وذلك بثبات وعزم هادئين .

إن كتب (رحلات ممتعة ١٩٤٩) و (نزوات إيطالية ١٩٥٢) التي يظهر فيها حزن وسخرية ضمنية ورمز للزمن ، ومن ثم (بيتي في الريف ١٩٥٨) وكتب كثيرة أخرى قد أغنت في السنوات الأخيرة هذه الأعمال التي فرضت نفسها . وفي ملاحظة استهلالية في روايته (نزوة ووهم ١٩٤٧) ، اقترح هذا الكاتب العودة إلى المشاعر الإنسانية « من أجل المساهمة في تجديد حياتنا الاجتماعية » . وهنا يمكننا تخيّل الشكية التي استقبل بها الواقعيون الجدد هذه التصريحات التي يجب أن ترافقها اعتبارات جدلية حول الرواية الإيطالية لهذا العصر . فلم يعد كوميسو يذكر مطلقاً . إلاّ أننا لا يمكن أن نهمل أهمية أعماله . وكنتيجة، هناك ملاحظة تفرض نفسها ألا وهي : تبقى الرواية طموحاً مخيباً للآمال بالنسبة لأغلبية كتاب مجلة (سولاريا) . إذ يلتزم نثرهم بدروب القصة والشهادة على حدث ما ، وبالسيرة الذاتية ، وذلك بناء على رغبتهم المحضة .

* * *

الفصل الرابع

الشعر

١ ـ الخط الهرمسي :

بعد الحرب ، تتابعت وانتهت أعمال أساتذة الهرمسية وهم أونغاريتي ومونتاليه وكازيمودو ؛وبدأ الجيل الثاني الهرمسي يعطي ثماره الأكثر نضجاً . الهرمسية ظاهرة تجتذبها وتحفزها معاً المجلات الفلورانسية (سولاريا ١٩٢٦ ـ ١٩٣٤) و (ليتراتورا التي تأسست عام ١٩٣٧) و (الفرونتيسبيسيو ١٩٢٩ ـ ١٩٤٠) (١) ، و (كامبودي مارتي ١٩٣٨ ـ ١٩٣٩) . ولدت صفة « الهرمسية » عام ١٩٣٦ ، من خلال مجادلة بين فرانسيسكو فلورا الذي نشر مؤخراً دراسة حول (الشعر الهرمسي) ، وجيوسيب أو نغاريتي . وعلى غرار « كتّاب عصر الانحطاط » قبل أصحاب هذا الاتجاه بهذه المفردة التي جرّدوها من مفهومها السلبي .

---

(١) الفرونتيسبيسيو = مقدمة زخرفية أو عنوان كبير لعمل ما .
(المترجمة)

وفي عام ١٩٣٨ ، نشر كارلو بو في مجلة (الفرونتيسبيسيو) نصاً عكس الاتجاهات الكبرى « للهرمسية » : فالأدب كالحياة . وفي عام ١٩٤٢ قدم لوسيانو آنسيتشي في المجموعة المسمّاة (الغنائية الجديدة) كشفاً أولياً لهذا الاتجاه . أما مجالات الخيار « للهرمسية » فهي النقد الذي يهدف إلى السمو كنوع مستقل وذلك مع بو ومارسي وآنسيتشي وكونتيني ، والمجال الآخر المستقل هو الشعر . « الحياة الحقيقية غائبة » . كل الشعراء الهرمسيين ومهما يكن توجههم الشخصي ، يستطيعون أن يدعوا لأنفسهم هذا التأكيد لرامبو ، إذ يجد الشعر تبريره في ذاته . ويتأمل الأدباء الهرمسيون في تعليم ليوباردي ؛ فهم يدعون بأنهم ينتمون إلى كامبانا و أونوفري ، أبطال الشعر الصرف ، وإلى الرمزيين الفرنسيين وبخاصة مالارميه وفاليري .

هذه العبادة الشاعرية الأورفية للكلام قد استطاعت أن تتحول إلى البلاغة الفكرية للمطّلعين . واستطاع البحث عن الواقع الغائب أن يصبح ذريعة مريحة . ولكنّ الهرمسية ما كانت إلاّ كذلك . فهي تذكّر المرء بالرهان الوجودي للمغامرة الشعرية ، وعن طريق الشعر العظيم الحديث ، من بودلير وحتى ت . إس . إليوت ، تنسف الحواجز الإقليمية للأدب الإيطالي .

١ — جيوسيب أو نغاريتي (١٨٨٨ — ١٩٧٠)

لقد كُرس أونغاريتي مبكراً كرئيس لخط الهرمسية . ولعلمه كيف يزاوج بين الحداثة في أقصى درجاتها واحترام التقاليد ، استطاع أن يقوم بثورة حقيقية في شعر عصره . للشعر الفرنسي « شعراؤه الأورغويون» مثل : لوتريامون ، لا فورغ وسوبرفييل . وللأدب الإيطالي « مصريوه»

مثل : أونغاريتي ، والرائع إنريكوبيا ، والأقل شهرة أ . ج . سينادينو ، وبالطبع مؤسس المستقبلية ف . ت . مارينيتي .

ليست هذه المسألة سيرة حياة صرفة . فالطفولة المصرية لأونغاريتي هي في أصل الميثولوجيا الأساسية — للصحراء والبحر — التي لم تستطع عملية التردد على أوساط طليعية فرنسية وإيطالية ، أن تمحوها .

أقام أونغاريتي لأول مرة في باريس بين عامي ١٩١٢ و ١٩١٤ . فالتقى فيها بأبولينير وماكس جاكوب وبيكاسو وبالمستقبليين الإيطاليين. واعترف بنفسه بفضل برغسون عليه حيث كان يحضر محاضراته في (الكوليج دي فرانس) . وإذا كان يدرس بتأن التقاليد الشعرية الإيطالية ، من دانتي إلى بترارك وليوباردي ، فانه يتغذى أيضاً بالشعر الفرنسي : كشعر بودلير ورامبو ولافورغ ومالارميه وفاليري . كان أونغاريتي طوال حياته يبحث عن « بلد بريء» . ف (البراءة والذاكرة ١٩٦٩) هما القطبان اللذان يوجهان مسيرته . إذ يمكن للذاكرة أن تضم براءته ولكن على حساب التطهير . فمن كتاب (الميناء المدفون ١٩١٦) إلى كتاب (الغبطة ١٩٣١) يمكن رسم المرحلة الأولى من بحثه والتي أسميناها ما وراء الطبيعة . ويرغب أونغاريتي بالتخلص من الإغراق في بعض الأشعار العاطفية . فالاضطرابات النحوية هي التي جسدت هذا الانقطاع الذي لابد منه عن تلك الأشعار .

لقد أعادت بعثرة العروض التقليدي بناء قوته في الكلام ، الذي أصبح معزولاً في عرائه وفي معانيه الأصلية . وتغطية موضوع البراءة المفقودة هي تغطية القدرة على الاندهاش ، وعلى الحركة حتى الانسجام في اندفاع يمكن أن نسميه وحدوياً مع أرضه ووطنه والآخرين .

وبالتأكيد ، فان الكثير من هذه المقطوعات ومن بينها قصيدة (الحرب ١٩١٩) والتي كتبت بالفرنسية ، قد تأثر بتجربته في الفزع والاشمئزاز ، إلاّ أن الجرح أعمق من ذلك بكثير . ويحدّد كتاب (عاطفة الزمن ١٩٣٦) مرحلة ثانية تسمى الباروك . إنها اكتشاف روما وتيفولي ، إنها جدلية الحب والموت ، الزمن والبلد ، الذاكرة والحلم ، والإنسان والله. (الألم ١٩٤٧) ، وهي مجموعة من القصائد التي ألّفها بين عامي ١٩٤٠ و ١٩٤٦ ، تعلن عن منعطف آخر . فموت ابنه أنتونيلّو وفظائع الحرب، كل ذلك جعل شعره أكثر كثافة وأصالة . ويشكل كتاب (أرض الميعاد ١٩٥٠) المرحلة الثالثة من دربه الشعري الذي سار عليه . فالطموح البنائي أصبح أوضح : ومع ذلك ، فقد قدم هذا الطموح بعض التنازلات في سبيل قليل من التكلّف . ويسجل تاريخ الإنسان ضمن التاريخ الثقافي للإنسانية جمعاء . وتجد هنا أسطورة الصحراء وجنة عدن المفقودة ما يتممهما ، بما أن الكلام هو الصلة غير الكاملة بين الإنسان والسمو الإلهي .

لا تنفي هذه الومضات غموض وجودنا في العالم . إن كتب (صرخة ومناظر ١٩٥٢) و (موت الفصول ١٩٦٧) و (مذكرات الشيخ ١٩٦١) و (حوار ١٩٦٨) تأتي لتتوّج هذا البناء الشعري الذي يفرض نفسه والذي أعطي عنواناً عاماً هو (حياة رجل ١٩٦٩) ، وكل ذلك عن طريق التجديد الشكلي المستمر الذي حملته هذه الأعمال مع صمتها وأسئلتها .

لا تورث أشعار أونغاريتي رسالة من الجاهزية الصرفة ، ولكنها تعطي رسالة من الرصانة صعبة المنال ومن العلاقة المنفتحة دائماً والأكيدة

نحو السمو . ولا يمكن إهمال المقالات المجموعة في كتاب (الفقير في المدينة ١٩٤٩) و (انطلاقاً من الصحراء ١٩٦١) والترجمات الهامة لمالارميه وراسين وكونغورا وبليك وشكسبير .

٢ ـ أوجينيو مونتاليه (١٨٩٦ ـ ١٩٨١)

ومثل شعر أو نغاريتي ، وصلت أعمال مونتاليه الشعرية إلى كما لها بعد الحرب ، كما وصات إلى تكريسها الذي أكدته جائزة نوبل عام ١٩٧٥ . وتمتد جذور شعر مونتاليه إلى مناظر ليغوري الطبيعية .

الانعزال والكتمان : هذه هي السمة المثالية للشعر الفكري والمختصر الذي يغربل التقاليد . « هذا ما نستطيع قوله اليوم فقط : ما ليس فينا وما لا نريده » . تعود هذه الأبيات المشهورة جداً إلى واقع العصر السياسي . ولكن ليس من هنا نستطيع أن نتطرّق إلى هذا العمل الصعب . ومع ذلك، فهناك خط واضح جداً يرتسم عبر هذه المجموعات العظمى من الأعمال .

منذ عام ١٩٢٥ ، وفي كتاب (عَظْم الَحجَّار)، رفض مونتاليه، على السواء ، الأسلوب العاطفي والسيرة الذاتية المتمثّلة ببعض معاصريه.

إذ لاحظ مونتاليه واهتم بالحتمية التي أصبحت وكأنها تسود حياة الإنسان فما يتغنّى به هو الحياة التي تتفتت والأشكال التي تتفكك . وبالرغم من هذا الجفاف ، هناك أيضاً أجزاء غنائية في مجموعة (عظم الحجّار) . إذ تستحم الأشياء المحترقة بالشمس في زبد البحر المتوسط، في منطقة الليغوري هذه الفريدة والعالمية . في هذه الفترة ، اقترب مونتاليه غريزياً من فاليري وخاصة من إليوت أكثر من مالا رميه .

فكتاب (آرسينيو) يذكّرنا كثيراً بـ (صورة سيدة) . هي الآن تجاذبات متجانسة صرفة تتحدد في نفس موقف المخاطرة أمام الشعر .

في أثناء هذه الفترة نشر مونتاليه (الفرص السانحة ١٩٣٩) ، حيث ينتقل فيها من اكتشاف واقعنا إلى الوجود المثير للموضوع الصرف . هذا « الترابط — الموضوعي » هو مكان مغامرتنا الوجودية . ويتشرّب الموضوع بالمشاعر ، ويقضي على المشاركة وهو ملطخ بالشمس ومتواجد بين الشاعر وحياته الصعبة . من هذا الخندق تنطلق رواقية غير متعالية وغير حادة : وإنما قنوعة . ويتجنب المرء الوحدة بحوار مع « ضمير المخاطب » الغامض . هذا الحوار يجعل المرء يحلم بصخرة ترجع الأصداء المتكسرة للصوت الإنساني ، بالإضافة إلى أنه يجعله يحلم بالوجود . فالذاكرة الرمادية (وهي ذاكرة الشيوخ) لا تعين أبداً . ولا يمكن للزمن المنساب أن توقفه كلمات سحرية غير محتملة . أما « الزوبعة » التي تعكر صفو هذا العالم ، فهي الحرب حتماً . وتمرّ هبّة من هذا الهواء على مجموعة (الزوبعة وقصائد أخرى ١٩٥٦) لتنتزع بعض الأوراق من أغصان الشعر الجامد ظاهرياً .إن نتائج الجزء الثالث من هذه الثلاثية ، هي نتائج قوية ولكنها مشوّشة . هل هو تطور أم تكلّف ؟ في كتاب (مقابلة خيالية) أدان مونتاليه انكفاء الفنان في برج عاجي ، ليضيف بعد ذلك مباشرة : « يجب على الشاعر ألاّ ينتحي الحياة . لأن الحياة هي التي تتكفّل بالهروب منه » . هذه المشاركة هي فرصة حظ .فهي تسمح بتجنب الأنانة الأحادية (١) حيث يقترب

---

(١) الأنانة (الأحادية) = مذهب يقدر أن الأنا وحدها هي الموجودة وأن الفكر لا يدرك سوى تصوراته .

(المترجمة)

شريانها المتعلّق بها شيئاً فشيئاً من الصمت . ومع ذلك ، فليس هناك أي حقيقة ميتافيزيقية تستطيع توضيح هذا الكون . وكل نتيجة هي شخصية ومؤقتة . وحده وميض الشفقة يلمع . تتعلق المجموعات الأخيرة من القصائد وهي (ساتورا ١٩٧١) و (مذكرات شعرية ١٩٧٣) و (قصائد متناثرة ١٩٧٧) بالوقائع اليومية مثل: موت زوجة الشاعر الذي أوحى إليه بكتابة (كزينيادي سوتورا) . . . إلخ . هذا الكتاب عبارة عن مذكرات شعرية يغلب عليها الهجاء . وتتناغم السخرية والفكاهة غالباً في موقف يبغي الرواقية . وبعد الحرب ، تبنّى مونتاليه مهنة الصحفي التي أضيفت إلى نشاطه النقدي . ففي الفصول التسعة والأربعين لكتاب (فراشة دينار ١٩٥٦) أعطى بشكل ما للقراء سيرته الذاتية الثقافية التي أتمّها في (دفتر الترجمات ١٩٤٨) .

٣ ـ سالفاتور كازيمودو (١٩٠١ ـ ١٩٦٨)

كازيمودو الصقلي والذي ولد في موديكا هو دون شك أقل تجديداً من أونغاريتي ومونتاليه . وتشكو أعماله الشعرية بعد الحرب من انعطاف قريب إلى القطيعة . في عام ١٩٢٨ ، لحق كازيمودو بأخته وصهره فيتوريني في فلورانسا ، الذي قدّمه إلى أوساط مجلة (سولاريا) . ونال كتاب (مياه وأراضي ١٩٣٠) ، وقد نشرته منشورات المجلة ، استحساناً كبيراً من القرّاء .

إن الكتب التالية وهي (الأوبوا الغريق ١٩٣٢) و (إراتو وأبولون ١٩٣٦) إلى أن نصل إلى المرحلة الكبيرة الأخرى وهي كتاب (وقريباً يأتي المساء ١٩٤٢) ، قد كرّست كازيمودو كواحد من أكبر الهرمسيين. وأصبح الحنين إلى البلد حنيناً إلى وطن مفقود . يلتحق علم الأسطورة

الشخصي ، ولحسن الحظ ، بالأساطير السلفية وبهذا الكون اليوناني الذي يمارس جاذبية مغناطيسية . صقلية ، الجزيرة الضائعة والملجأ الدائم ، هي المكان الرفيع للذاكرة : إلاّ أن المساحة المحزنة هي فضاء الوحدة : لم يخفِ كازيمودو اعترافه بجميل أونغاريتي عليه : إن مختارات الترجمان وهي بعنوان (غنائية يونانية ١٩٤٠) والتي لا يعتبرها أحد أنها أحسن أعماله ، هي التي أدخلتنا إلى عمق عالم يرتبط به كازيمودو بعلاقات عميقة مختارة :

الترجمة هنا عمل يعترف فيه بالجميل ؛ ويمكن أن تتداعى إلى تفكيرنا ترجمات لإليوت ومالا رميه التي وفّرها كل من مونتاليه وأونغاريتي :

ويحمل كتاب (يوم بعد يوم ١٩٤٧) على عاتقه تبيان آلام الحرب والمقاومة . فقد أعلن كازيمودو على الملأ التزامه السياسي . وانتسب لفترة إلى الحزب الشيوعي الإيطالي ، وحَلَمَ بشعر تضامني مع المآسي الإنسانية ، شعر قادر على تغيير العالم : هذا الانفجار المفاجىء للأسطورة ، وذلك الغوص في الزمن أكثر منه في التاريخ ، لم يُحرّرَ ما من تنازلات لصالح البلاغة المسيطرة . إلاّ أن اكتشافه بأن الشعر يجب أن يكون مرتبطاً بالقضايا السياسية لعصره ، لم يجلب له الصفاء كما في الكتابين التاليين : (الحياة ليست حلماً ١٩٤٩) و (الأخضر المزيّف والحقيقي ١٩٥٣) . إذ لم يستطع العلم إنقاذ العالم من العذاب والعبثية : ومن أسطورة التطور ، عاد كازيمودو إلى أسطورة الجزيرة والذاكرة وذلك في كتابه (الأرض التي لا تضاهى ١٩٥٨) . وقد سيطرت الشيخوخة وشبح الموت على كتاب (العطاء والأخذ ١٩٦٦) .

حصل كازيمودو عام ١٩٥٩ على جائزة نوبل . فأعاد هذا التمييز النشاط إلى النقاشات حول شعره . وقد زاد من حدّة هذه النقاشات نشر كتابه ــ المرافعة (الشاعر والسياسي ١٩٦٠) .

٤ ــ الجيل الثاني الهرمسي :

الحرب بالنسبة لشعراء الجيل الثاني الهرمسي ، تجربة مؤذية أكثر مما كانت بالنسبة لأسلافهم . وعندما واجه شعرهم هذا الواقع ، ابتعد عن المناخ الجمالي لسنوات ١٩٣٥ والتزم بدروب أكثر ذاتية :

يمكن اعتبار ألفونسو غاتّو (١٩٠٩ ــ ١٩٧٦) قريباً من كازيمودو وفي الحالتين ، طعّمت التجربة الهرمسية شبكة أسطورية جنوبية ، وحددت الحرب منعطفاً في العمل الشعري . ولد غاتو في ساليرن من أبوين كالابيريين ، واستقر عام ١٩٣٤ في ميلانو بعد أن مارس عدة مهن . وظهر اهتمامه بوضوح بالفن التصويري في العاصمة اللومباردية. سجن في عام ١٩٣٨ لأسباب سياسية . فأودع السجن في سان فيتور حيث مكث هناك لمدة ستة أشهر . في عام ١٩٣٨ أيضاً ، أسس غاتو في فلورانسا وبالتعاون مع فاسكو براتوليني مجلة (كامبودي مارتي) . وساهم في مجلات أخرى عديدة منها (بريماتو (١) وليتراتورا) .

وفي العام التالي ، جمع في كتابه (قصائد) أولى مجموعتيه ، وأشعاره الأكثر حداثة . تتناغم الأساطير الهرمسية الكبرى للجزيرة والذاكرة والشعر ككشف عن واقع أكثر عمقاً ، مع موسيقية ساحرة

---

(١) بريماتو = الصف الأول أو الأولوية .
(المترجمة)

وخطيرة . ويمكن للموسيقى أن تتحول إلى ترنيمة : هذه هي إذاً آفاق غاتو . لقد وسّعت الحرب من سجلّ موضوعاته ؛ فقد أظهر كلٌ من نثره وقصائده في كتاب (شاطئ الفقراء ١٩٤٤) وخاصة في كتاب (حب الحياة ١٩٤٤) و (الرأس على الثلج ١٩٤٩) ، أن شعره يعرف كيف يدافع عن وقائع الساعة الكبرى مثل الحرب والمقاومة . وانتسب غاتو إلى الحزب الشيوعي الإيطالي ثم تركه عام ١٩٥١ . وتؤكد المجموعات التالية هذا التوجه الجديد ، وهي : (قوة العيون ١٩٥٤) و (الأم والموت ١٩٦٠) و (النّزْل النابوليتاني ١٩٦٢) . لا ينفي هذا الالتزام نوعاً من السيرة الذاتية الحزينة ، الموجودة دائماً في شعره . وفي كتابه (قصة الضحايا ١٩٦٦)، جمع غاتو قصائده الأكثر التزاماً بالواقع التاريخي . تلمع أعمال ماريو لوزي — (فلورانسا ١٩١٤) — الشعرية بسبب انسجامها . فالشعر في نظره « تراكم غامض للزمان والمكان يُسْمَح له أن يكون حاضراً في المشاجرات المعاصرة وفي نفس الوقت خارجها » ، وبذلك يجد فيه لوزي منبعاً للوحدة .

وقد أكدت له مآسي زمننا هذا صحة إلهامه . لقد ساهم في مجلات (الفرونتيسبيسيو وليتراتورا وكامبودي مارتي) وكرّس دراسة خاصة لمورياك . وقد أدهش الناس بمجموعته الأولى التي كانت بعنوان (المركب ١٩٣٥) . إذ يكتشف فيها المرء سيطرة تقنية تدعوه للتأمل في بلاغة فكرية ، وفي الوقت نفسه في التزام أخلاقي ووجودي لا يمكن مناقشته . إذ يتابع كتابه (حلول الليل ١٩٤٠) تأملاً مظلماً تضغط عليه أحزان الساعة ، كل ذلك مع الهروب من التسهيلات الزمنية . وتهيء الحرب انفتاحاً واسعاً على العذاب الإنساني .

وفي عام ١٩٦٠ ، أعدّ لوزي في كتابه (حقيقة الحياة) كشفاً بشعره من عام ١٩٣٢ وحتى عام ١٩٥٧ . ويستنتج من ذلك استمراراً كبيراً لا يمكن لتطور عمله أن يضعه موضع الشك : فأعماله تستند إلى مفهوم مسيحي لكرامة الإنسان . كتابه (في المزيج ١٩٦٣) هو انطلاقة جديدة أكدها كتابه (من عمق الأرياف١٩٦٥) والمجموعات التالية حتى كتابه (في نار التضاد ١٩٧٨) . لقد وُجِدَ الشعر في قلب العالم المشتعِل وبقي أميناً لمهمته التوحيدية ؛ وهذا العالم مشتعل بسبب الأساطير المزيفة للحضارة الصناعية والقوى النابذة للخضوع ووجود الموت . وقرب عين هذا الإعصار ، يزاوج الشعر بين الإيقاع الفوضوي للحياة والبحث عن المعرفة والاتحاد .

ويوضّح نشاط لوزي النقدي ، شعره . لنذكر على الأقل كتابه (كل شيء مطروح للبحث ١٩٦٥) وهو جدال ذكي بين الواقعية الجديدة والطليعة الجديدة .

أدخلت الحرب تمييزاً واضحاً جداً في أعمال فيتوريو سيريني (لوينو ١٩١٣) . ولقد ساهم سيريني في مجلتي (الفرونتيسبيسيو وكامبودي مارتي) ؛ ونشرت دار النشر كورّينتي أول أعماله بعنوان (حدود ١٩٤١) . ولكن في الوقت الذي نشر فيه سيريني من جديد مجموعته الأولى وقصائده الحديثة في كتاب بعنوان (أشعار ١٩٤٢) ، كتب مقدمة هي في الحقيقة وصية روحية . إنه عصر كامل ومنته فهرمسية سيريني والتي هي أقرب إلى مونتاليه منها إلى أونغاريتي ، ستتحول بشكل عميق وذلك نتيجة لتجربة الحرب ولمعسكرات الاعتقال في شمال إفريقيا . وكتابه (يوميات في الجزائر ١٩٤٧) هو موطن هذه التحولات الأليمة .

وتشكّل الأجزاء الأربعة من هذا المجلّد تتمة لكتاب (أشعار) .

وإذا كان سيريني ، في خضم تحوّلات الحرب تلك ، يتتبّع بأمل تطور جيوش الحلفاء ، إلاّ أنه لم ينكر هويته كشاعر . وبخجل ذي كبرياء ، رفض أن يعزو الاضطراب الشخصي لا ضطرابات جيل بكامله. بعد صمت طويل قطعه فقط ظهور كتابه (أجزاء من هزيمة ١٩٥٧) ، عاد سيريني إلى كتابة الشعر مع كتابه (الأدوات الإنسانية ١٩٦٥) . وقيل بأن سيريني تابع سيره في حضارة سيطرت عليها الآلة وأساطير الرفاه والتقدم ، وذلك في منتصف الطريق بين سابا ومونتاليه . لقد لاحق سيريني الشعر حتى داخل المعامل . ويعكس هذا المجلّد المتعدد الأشكال قلق الإنسان المعاصر والعصاب الذي يصيبه وانفجاره . ليس الموضوع جديداً ، ولكنّ تعاطي سيريني له يدلّ على كرم كبير . يتفكك الشعر ، وهو توّاق بطموحه الخاص إلى إنقاذ الإنسان من التشابك الذي يطحنه في هذا العالم المعاصر . لقد رفض سيريني دائماً الانغلاق في تفسيرات فكرية باردة . فهو يريد بشدة أن يكون شاعراً متعالياً على الأزمة الهرمسية . وفي مواجهته للموت وجهاً لوجه ، أراد إيصال رسالة ما . ومن هذا المنطلق فقط ، فان سيريني – إضافة إلى اوزي – هو الشاعر الذي يمثل جيله خير تمثيل . إذ ساهم نثره في كتابه (في الجوار ١٩٦٢) في إفهام الآخرين بشكل أفضل لعالمه الشعري . وقد ترجم سيريني بول فاليري ورينيه شار .

إن اللقاء الصعب بين الحضارة الصناعية والشعر هو أيضاً أحد الموضوعات التي صبّ ليوناردو سينيسغالي (١٩٠٨ – ١٩٨١) تفكيره عليه . ففي عام ١٩٥٣ ، أسس هذا المهندس – الشاعر في

ميلانو مجلة ستلعب دوراً هاماً فيما بعد وذلك لصالح الاتحاد الوطني للصناعات الميكانيكية .

في الحقيقة ، اتخذ شعره منحى آخر . وإذا كان النثر في كتاب (العنف الرياضي ١٩٤٤) وفي كتاب (الرعب من الفراغ ١٩٤٥) يعطي انطباعاً عن لعبة عالية المستوى ، حيث أن رجل العلم ورجل الأدب قد أثبتا مهارة متساوية ، فان كتاب (دفتر الهندسة ١٩٣٥) ثم كتاب (الشانزيليزيه ١٩٣٩) قد كشفا عن شاعر قريب جداً من أونغاريتي . وظهر كتاب (الشانزيليزيه الجديدة) في عام ١٩٤٧ . وفي نفس السنة نشر سيريني (يوميات في الجزائر) حيث تبيّن للمرء أن اتجاه سينيسغالي جدّ مختلف . فشعره مشبع بأسطورة بلاده في الجنوب الإيطالي . إنه عالم خيالي ، بدائي ، لا يمكن للعقل وللتاريخ إدراكه .

في كتابيه (الكرمة الهرمة ١٩٥٢) و (عمر القمر ١٩٦٣) ، تطور سينيسغالي نحو شعر أقل كثافة ومنفتح على الأغنيات الشعبية وعلى الحكم وقصائد الهجاء الساخرة .

وهكذا نلخص الدرب التي سار عليها سينسيغالي ، فنقول : من الهرمسية إلى السيبرنتيكية . طُبـع شعر دي ليبيرو (فوندي ١٩٠٦) أيضاً بأسطورة أرض خارج الزمان ف (كتاب الغريب ١٩٤٥) هو باكورة أعماله التي تربط ضمن حزمة واحدة المجموعات الأربع السابقة وبعض القصائد المتناثرة . وتمارس أساطير الذاكرة الهرمسية سلطة حساسة على دي ليبيرو . ومع ذلك ، تتوقف شبكة التشابه عند عتبة الكشف . ويبقى دي ليبيرو على مرأى من ذلك . وكتابه (رواية

١٩٦٥) هو كشف جديد . إذ تتناغم حالياً أسطورة أرض الأسلاف مع صرخة التمرد . والإنسان قاتل : فقد وُظّف كتاب (من اتّقاد إلى اتّقاد ١٩٧١) والمجموعات التالية لالتئام جراحه .

٢ – على هامش الهرمسية

١ – أومبرتو سابا (١٨٨٣ – ١٩٥٧) :

بفضل جياكومو بينيديتي وبفضل مجلة (سولاريا) خرج أومبرتو سابا من العتم . فلقد نشرت منشورات هذه المجلة الفلورانسية في عام ١٩٢٨ كتاب (مقدمة وهروب) . ومع ذلك ، فاذا كانت شهرة سابا ترجع إلى الأوساط الهرمسية والواقعية الجديدة على السواء التي أعادت اكتشافه بحرارة بعد الحرب ، إلاّ أنه بقي منعزلاً . لقد أظهرت حياته ثم شعره الذي كان يمثل سيرته الذاتية حتماً ، انفصالاً ثقافياً وإنسانياً.

ولد سابا في تريست . ولم يهجر مسقط رأسه إلاّ في أثناء الحرب العالمية الثانية ، عندما اضطرته أعمال الاضطهاد العنصري إلى الهرب إلى فرنسا أولاً ثم إلى روما ففلورانسا . أومبرتو بولي،وهو من أم يهودية، لم يعرف أباه إلاّ في سن العشرين من عمره. أما اسمه الأدبي فقد استوحاه من اسم مربيته وهي بيبّا ساباز . يجب إضافة مناخ تريست الثقافي لكل هذا ، فهي مدينة مفتوحة على المؤثّرات الإيطالية والسلافية والنمساوية . وقد عرف نظريات فرويد في سن مبكرة . إذ أنه خضع لعلاج بالتحليل النفسي عند إدموندو ويس وهو أول محلل نفسي إيطالي . يمكن قراءة هذه التجربة وقصة العصاب من خلال سطور كتابه (القوّال ١٩٢١ ثم طُبع ثانية عام ١٩٤٥ وأخيراً في عام ١٩٦١) وهو لوحة واسعة ، وقصة حياة فيها مجموعات مختلفة تشكل أجزاء متناثرة منها .

يمكن لشعر سابا أن يبدو بسيطاً بشكل محير . فالواقع أن مجموعاته الأولى أعطت انطباعاً عن نزعة قوية ومنتهية إلى الماضي ، علماً بأن الظهور الأول كان في عام ١٩١١ . واعتُبِرَ سابا ، خطأ ، معارضاً للشعر الحديث المنغمس في الغموض . فعندما يذكر هذا المثقف العصامي ، الطفولة أو الحياة الشعبية في بناء فكره ، فانه يعرف كيف يصل إلى شفافية واسعة . فالرغبة بالوضوح ليست غالباً سوى الوجه المرئي لوضوح الرغبة ، كما تدل على ذلك روايته التي نشرت بعد وفاته (إرنستو ١٩٧٥) ، وهي قصة سيرته الذاتية التي تصف الاضطرابات الجنسية عند المراهق . والخط الرئيسي لـ (القوّال) هو حبه لتريست ولزوجته لينا . في هذه المذكرات التي تحمل مشاعر جزئية لحياة ما ، اكتشف سابا الواقع من خلال دهشة طفل . ومن هنا وجود مصارع رؤوف بداخله ، وهو محكٌ صادق لحبّه للناس . في فترة ما بعد الحرب ، زاد (القوّال) غنى بكتيبات عديدة ، ظهرت في أثناء حياة الكاتب أو بعد وفاته ، منها : (فتيات من حوض المتوسط ١٩٤٦) و (أشياء خفيفة وضالّة) و (المُغْرَمَة الشائكة ١٩٥٢) . . إلخ ورغبة منه في إظهار الروابط بين حياته الشخصية وبين شعره ، نشر سابا في عام ١٩٤٨ (قصة وتأريخ حياة القوّال) وهو تعليق متبجح وساخر على قصائده التي ألّفها .

٢ ـ فينسينزو كارداريلّي (١٨٨٧ ـ ١٩٥٩)

مات كارداريلي وحيداً في روما . فمرحلة ما بعد الحرب والتي اكتشفت سابا ، لم تعط مكاناً أبداً لهذا الشاعر الأرستقراطي الذي مثّل روح مجلة (لاروندا) . بالرغم من أن كارداريلّي لم يكن شاعراً

هرمسياً ، إلاّ أنه مثّل السلسلة التي تربط الشعر الصرف في العشرينات بالهرمسية .

توضّح كتبه النثرية « النثر الفني » هذا الذي كانت مجلة (لاروندا) مهداً له مثل (مقدمات ، رحلات ، قصص خيالية ١٩٢٩ ثم في عام ١٩٤٦) و (الشمس عمودية ١٩٢٨) إلخ . لقد أصبحت مقاطعة إتروسك — حيث ولد كارداريلّي في تاركينيا — الوطن الأسطوري الذي عوض الشاعر عن مولده البائس وغير الشرعي . فشعره مرتبط بنثره بشكل وثيق ، وهما ينسابان من منبع واحد . في عام ١٩٣٦ نشر كارداريلّي كتاباً بعنوان (أشعار) . وفي عام ١٩٤٢ عاد لنشر هذا المجلد باضافة أربعين مقطوعة جديدة . وما زاد من عدد صفحات هذه المجموعة القليلة هي (قصائد جديدة ١٩٤٦) وكتيبات أخرى ؛ فقد غيّرت من انحناء مسار الخط البياني لكارداريلّي في اتجاه تشاؤمية متزايدة لتدهور الأساطير القاسي . ليس الشعر بالنسبة لكارداريلّي مسألة عفوية وإنما مسألة أسلوب : « الوحي بالنسبة لي هو اللا مبالاة. الشعر صحة وسكون ؛ هو فنّ الصمت ، مثلما التراجيديا هي فن التقنّع » . يقوم شعر كارداريلّي ، وهو سيرة ذاتية مضمرَة ، على هذا البعد . وإذا كانت قصائده غنية بالصور ، وإذا كانت المراهقة . والذكريات الحزينة ذات مكان مختار ولغة منقحة تنتمي إلى لغة ليوباردي ، الذي يبارك الأمور غير الواضحة ويموّهها ، فان السخرية تمنع كارداريلّي من الانتساب بقوة إلى هذه المادة ، الملائمة جداً للمثالية العاطفية . إنه رفض للأفكار الكاذبة ولأوهام الشباب ، وهو حلم بصيف محرق أيضاً . إذ تعطي الشمس وهي في السمت ، وهمَ الجمود . « أنا ،

عاقت الحياة عندما عشتها » . إلاّ أن الزمن كفيل بتقويض دعائم هذه الرواقية ؛ فقد اختفى وهم الجمود . يأخذ السفر والرحيل والوداع — وهي صور ملازمة لشعر كارداريلّي — معناه الحقيقي . وليست العودة إلى المقاطعة الإتروسكية دون شك سوى إظهار للموت الذي يقترب بخطوات واسعة . إذ ينكسر التوازن في هذا الشعر المعجون بالصمت والكلام على السواء . ويظهر إذاً وسواس الهاوية وكأنه صورة لتيار يجرف الإنسان . وتمّحي شخصية الكاتب الملعون التي لعب دورها كارداريلّي طوال حياته ، أمام قلق الإنسان الذي يتحكّم به الزمن .

كتابة قصيدة بالنسبة لجيورجيو فيغولو (١٨٩٤ — ١٩٧٨) ، هي « الولوج واعياً في غموض الحلم وامتلاك الليل ». سُجِل فيغولو في هذا الخط من الشعر الصرف الذي يربط أونوفري بكارداريلّي وهو الشاعر والناقد الموسيقي . فلقد نشر في سن التاسعة عشرة من عمره أول قصيدة نثرية له في مجلة ليريكا وهي مجلة أرتورو أونوفري، إلا أنه انفصل عنه فيما بعد عندما أراد أونوفري أن يكون « عرّافاً » متأثراً بحكمة الإنسان لدى ستينر.إن فيغولو كلاسيكي زيادة عن اللزوم ولذلك لا يستطيع تقبّل مسألة عدم انتظام الشكل . ومع ذلك ، فتحمل كتب النثر الغنائي ، وقصائد (مجمع الأحلام ١٩٣٩) و (خط الحياة ١٩٤٩) و (غناء المصير ١٩٥٩) الكثير من الطموح . لقد طلب فيغولو من اللمعان الشعري كشف كل ما كان . فهذا البحث عن الزمن الماضي الذي تقوده تناوبات الضوء ، قد تركّز على روما . واتحدت الكلاسيكية والباروكية بشكل قوي في رسم طيف المدينة الجذابة تلك . ومن أجل جمع كل هذه الأشعار في مجلد واحد ، اختار فيغولو عنواناً رمزياً :

(الضوء يتذكر ١٩٦٧) . ومن خلال هذه الطقوس المقدسة للضوء والعتمة ،منح فيغولو للموت والزمن عبادة قوية . حيث تشكّل القصص مثل (الليالي الرومانية ١٩٦٠) و (الطيف الشمسي ١٩٧٣) أساس القصائد المنطقي . فنحن نجد فيها نفس الاتجاه الكلاسيكي القلق ، المهدّد بالظهور المفاجيء للهاوية ، ونفس الطرب الموسيقي .

فالدراسات التي خصصها فيغولو للشاعر الجدلي جيو أتشينو بيلّي لهي جزء مكمّل لهذا الكشف المثير للنفس الرومانية .

أسس كارلو بيتوتشي (توران ١٨٩٩) وبالتعاون مع ليزي وبارجيلّيني مجلة (الفرونتيسبيسيو) ، كما ساهم في مجلة (كامبو دي مارتي) إلاّ أنه بقي دائماً على هامش الهرمسية . فمنذ كتابه (هزم الواقع الحلم ١٩٣٢) ، كان قد أظهر أصالة واضحة . فقد كان احترام الأشكال التقليدية واللغة البسيطة دعامة تأمل مسيحي في الحياة . وهناك مجموعة مهمة أيضاً وهي بعنوان (صيف سان مارتان ١٩٦١) كانت قد أكدت عمق إلهامه . وأصبح الشعر مغامرة روحية ، وعملاً يتضمن حنواً وأخوة لمواجهة واقع بشع .

ويعتبر كتاب (خطوة ، خطوة أخرى١٩٦٧) من ضمن هذه الثلاثية المخصصة للمواجهة الخالدة بين الإنسان والله . فهو حوار يجعل تقدّم العمر أكثر بساطة وحميمية . وتقترب هذه القصائد من النحت أكثر مما تقترب من الرسم . ينحت بيتوتشي أبياته في الصخر بواسطة طرقات إزميل . فبالنسبة لبيتوتشي ، يمر درب الأمور غير المرئية بالصعود وليس بهجر الوقائع الأرضية . فليس هناك من تبخرّ أو من

غموض في هذا الشعر ذي الحدود الواضحة كالأسطح والمنازل . ولا يجهل بيتوتشي مصاعب هذه المسيرة نحو غير المرئي وذلك لأنه شاعر الفرح . إلا أن النسيان والذكريات وتجارب السن- الحاضر تتحوّل إلى فرح الوجود ، وذلك تحت إضاءة التفاؤل الميتافيزيقي . وتنبع قصائد (الأوائل والأخيرون ١٩٧٤) من نفس الشريان : فهي عبارة عن شعر اختار البحث عن الحقيقة فوجد الجمال في طريقه . كانت حياة ساندرو بينّا (١٩٠٦ – ١٩٧٧) استعداداً كبيراً للشعر . إذ مارس عدة مهن وساهم في مجلات هامة منها (ليتراتورا – بريماتو – كورينتي – الفرونتيسبيسو) إلخ ، إلاّ أنه كرّس نفسه خاصة لأبياته الشعرية . فقد زاد من حجم مجلّد (الأشعار ١٩٣٨) تدريجياً حتى أظهره في طبعته النهائية عام ١٩٧٠ . ولقد عرّف بينّا بنفسه جغرافيته العاشقة : فبيروز مسقط رأسه ، هي أمه ؛ وروما المدينة التي اختارها ، هي عشيقته ؛ والبحر وترييست وميلانو ، هم مغامرات مرت به . تُذكّر قصائد بينّا ، ببساطتها الظاهرة ، بشعر سابا وبعض الأشكال الهرمسية وذلك باللعب المتشابه فيها . إلاّ أنه لغرابته وحدوده علاقة بالطبيعة الموحّدة والملّحة لإلهامه . ولقد وجد الالتصاق الحسي بالحياة اكتماله في نوع من السعادة الإغريقية .

لم يسمح هذا الواسواس المستمر بأي توسع في الموضوع . فشعر بينّا لا يتفاعل مع التاريخ . ومن هنا جاء جمود هذا العالم الشعري ، المتشرّب قليلاً بالحزن . وتابع بينّا ، مدفوعاً برغبته ، سعادته وذلك على طول الأيام وتعدّد الوجوه . ففي مغامراته العاطفية الخاصة ، تتشابك المتعة بضيق الحياة . وتتحدث بعض عناوين مجموعاته عن نفسها : (متعة حياة غريبة ١٩٥٦) و (صليب ولذّات ١٩٥٨) .

ويقوّي جمال قصائده القصيرة ، والّتي هي على وزن اثني عشر مقطعاً ، إحساساً بالاختناق أكثر مما يمحوه .

ينتمي الشاعر وكاتب المقالة سرجيو سولمي (ريبتي ١٨٩٩) إلى كتّاب مجلة (لاروندا) وإلى الهرمسيين . وقد تابع على هامش الشعر الصرف والهرمسية ، تفكيراً متأملاً لاعتدال كبير ، وذلك لأنه وريث تقليد كلاسيكي . فبعد أعماله : (نهاية فصل ١٩٣٣) و (أشعار ١٩٥٠) و (ليفانيا ١٩٥٦) و (من الشرفة ١٩٦٨) ، جاءت مراحل أعماله الشعرية القليلة هذه ، تحمل معاني واضحة . إذ لا ينفي التشاؤم الأكيد الرغبة في نظام أخلاقي جديد ولا ينفي أيضاً مفاهيم غير معروفة سابقاً للمجتمع . وسرجيو سولمي أيضاً مترجم دقيق جداً ، وقد أثبت كتاب (دفتر الترجمات ١٩٦٩) هذه المقولة ؛ ولا ننسى أنه ناقد ضليع في المجال الإيطالي والفرنسي على السواء (مونتان ، لا فورغ) .

٣ ــ من الواقعية الجديدة إلى الطليعة الجديدة

أيوجد بديل للهرمسية ؟ لا يشكّل الشعر المكتوب في الحرب والمقاومة اتجاهاً منسجماً . وبالإضافة إلى ذلك ، فان شعر المقاومة ليس غنياً جداً ولا دائماً إلاّ فيما عدا بعض الاستثناءات القريبة . ولا يبرز الشعر الواقعي الجديد أبداً وذلك رغم بعض المحاولات الهادفة إلى نقل بعض المناهج الروائية من خلال الأبيات . ففي الفترة الّتي تلت الحرب ، اكتشف الشاعر سابا بحرارة وقدرت قصائد بافيز تقديراً يلائم قيمتها . إلاّ أن هذه التجارب المؤثّرة والمنعزلة لا تشكّل مدرسة ولا تمثّل اتجاهاً ما . ويمكن قول ذات الشيء عن الشعر العامي والمحلّي . فهناك ثلاث حالات مؤثّرة بشكل خاص وهي : أعمال روكو سكوتيلارو

(١٩٢٣ – ١٩٥٣) النثرية والشعرية التي نشرت بعد وفاته . فبفضل كارلو ليفي عرفنا قصائد (طلع النهار ١٩٥٤) وقصته (العنب الوحشي ١٩٥٥) التي تمثّل السيرة الذاتية بشكل ملحوظ . ولقد عرف فشل سكوتيلاّرو وهو مختار تريكاريكو في عامي ١٩٤٦ و ١٩٤٨ . إذ سُجِنَ سكوتيلاّرو بسبب وقوعه ضحية اتهامات باطلة وتنافس سياسي ، ثم وبعد أن ثبتت براءته أُطْلِق سراحه . انتسب إلى الحزب الأشتراكي ، وكافح من أجل تقدّم ماتيرا ومسقط رأسه (لا بازيليكات) . لقد شكّل تحقيقه ، الذي كان بعنوان (فلاحو الجنوب ١٩٥٤) والذي منعه الموت من إكماله ، مساهمة في علم الاجتماع ذات فائدة جمّة . مع ذلك يجب الحذر من اعتبار أعماله الشعرية ضمن جو من الالتزام الاجتماعي المجرّد . فأعماله تلك لها أسس أدبية أكيدة – كأعمال سينيسغالي وغاتّو بشكل خاص – وتتميز بميلها إلى التغني بالحنين وبقربها الفكري من الواقع .

وإذا كان سكوتيلاّرو قد كتب قصائده بالإيطالية ، فآلبينو بييرّو (ماتيرا ١٩١٦) قد وجد في اللهجة اللوكانية الأداة الأكثر ملاءمة لإثارة الموضوعات السلفية والسحرية لعالم الفلاح . وأيضاً فان القصائد التي كتبها بهذه اللهجة المدهشة ، قديمة قدم القصص التي تروّجها ؛ فمن (أرض الذكريات ١٩٦٠) إلى المجموعات الأكثر حداثة ، هي مجموعات أفضل بكثير من القصائد الإيطالية مثل (قريتي ١٩٥٩) . . إلخ رغم أن الموضوعات لم تتغيّر قط .

يشهد بياجيو ماران (غرادو ١٨٩١) ، كما صديقه الأكبر فيرجيليو جيوتّي (١٨٨٥ – ١٩٥٧) على غنى وأصالة الشعر بلهجة الإستري .

ألّف ماران قصائده الأولى بالألمانية . ثم ومن أجل أن يتغنّى بحياة بلده ، اختار لهجة الغرادو . وبعد إقامته لفترة في فييناّ ، استقر في فلورانسا ومن ثم في روما . ولا تقلّل هذه التحريضات العديدة الثقافية شيئاً من البساطة الموسيقية اللطيفة للأعمال الشعرية التي جمعها ماران في عام ١٩٧٠ ضمن كتاب (أغاني الجزيرة ١٩١٢ – ١٩٦٩) . إذ يعكر الحزن وتأمل الألم الساذج بشكل خفيف صفو الرصانة الدينية لهذا الشعر . وفي شهر أيار من عام ١٩٥٥ ، أسس بازوليني في بولون وبالتعاون مع ليونيتّي وروفيرسي مجلة (أوفيسينا(١) ١٩٥٥ – ١٩٥٩) . أرادت مجلة (أوفيسينا) توضيح النقاش بين السياسة والثقافة وإعطاء تعريف أيديولوجي جديد للشعر ، وذلك بخضوعها بشكل واسع للنظريات الغرامشية . وعلى الشعر الذي تجاوز أوهام الواقعية الجديدة والتجارب الهرمسية ، أن يتجه « إلى التجارب الأساسية في مجال الواقعية وحياة العلاقة » ، بينما كان الشعر الهرمسي متجهاً نحو « تجارب أساسية في مجال الكلام والحياة الداخلية » . لقد أرادت مجلة (أوفيسينا) إذاً أن تكون مخبراً للشعر الجديد ، الذي أطلق عليه بازوليني اسم الشعر التجريبي أو التجريبي الجديد . ومع ذلك ، لا تستطيع المجلة وحدها تحديد تفتّح شعر جديد ، بقدر ما لا تستطيع الهروب من التناقضات . إذ تتقاسمها قوتان متضادتان هما : الأيديولوجية الماركسية ، وموقف يجب وصفه بالمتدهور .

ليس تطور المحررين أو المساهمين في المجلة بالمتساوي ، إلاّ أن النتائج على الصعيد الشعري قليلة الإقناع . فلقد وجَد فرانسيسكو

---

(١) أوفيسينا = مكتب أو ورشة فنية .

(المترجمة)

ليونيتّي (كوسيتزا ١٩٢٤) في الالتزام السياسي وفي السينما انفتاحاً لم يُتحهُ له الشعر - (أرليكيناد١٩٥٥) و (الأغنية١٩٥٩) - . ويسيطر الالتزام الفكري أيضاً على روبيرتو روفيرمي (بولون١٩٢٣)الذي عارض بشدة الطليعة الجديدة ، وهذا عبارة عن إصلاح نتج عن الرأسمالية . إذ أن كتابه (بعد كامبو فورميو ١٩٦٢) لهو دون شك المجموعة الأكثر دلالة . لقد استنسخ روفيرسي عام ١٩٧٠ مجلد قصائده (الوصف يعمل) وذلك لرفضه الدورات التجارية لصناعة النشر . ونستطيع التذكير بمجلد ألّفه فرانكو فورتيني (فلورانسا ١٩١٧) يحوي قصائد حول المقاومة بعنوان (ورق الطريق ١٩٤٦) وهو الشاعر الذي يجب أن نذكر بخاصة أعماله النقدية .

بعد مجلة (أوفيسينا) عادت الطليعة الجديدة لتحمل السجل الشعري الحديث والصعب دوماً وأبداً . ومرة أخرى سينّحي التفكير النقدي والنظري الشعر نفسه إلى خلف الكواليس . والملاحظة المهمة لهذه السنوات الأخيرة هي غياب تيارات واضحة ومحددة . ويمكن لشاعرين ولدا في عام ١٩٢١ توضيح اختلاف وغنى الشعر الإيطالي المعاصر ، وهما : مارغريتا غويداتشي وآندريا زانزوتّو . في عام ١٩٤٦ ، فرضت الشاعرة الفلورانسية مارغريتا غويداتشي نفسها بظهور كتابها (الرمال والملاك) ، الذي عاد فنشر ضمن مجموعتها (أشعار في عام ١٩٦٥) . إذ تفرض أبياتها نفسها على القارىء بثقل رسالتها الفكرية ، التي يقدّمها عارية كما هي ، الاستخدام الذكي للبيت الحرّ ، علماً بأن أبياتها مجردة من كل موسيقية مصطنعة ومن كل رنين خارجي . والمواجهة مع اللا نهاية هي هنا نتيجة لتأمل فكري وليست نتيجة لحدس غنائي أو لوحي وإلهام . وقد تنازلت الحساسية عن مكانها للتأمل الصرف.

فمارغريتا غويداتشي متفائلة للغاية ، وليس هناك من حاجة للبحث الميتافيزيقي من أجل الوصول إلى اللا نهاية . فيكفي قليلاً من الصمت ، يكفي للإنسان أن يصمت . تتمثّل عظمة هذا الحضور الغامض بالنسيم والهواء اللذين يعصفان ثم يسكنان وأخيراً يصمتان . إن الموت والحب ومرور الزمن هي الموضوعات الّتي تدخل منطقياً ضمن قصائدها . والحدود بين هذه الحياة والحياة الآخرة هي أصلاً واهية ، إذ تتعدى اللا نهاية فتطال هذا العالم ، ويتعدّى الأزل فيطال الحادث الطارىء . ومن هنا نجد أن الصبغة المسيحية لقصائدها تظهر بطريقة مقنعة جداً .

بالنسبة لمارغريتا غويداتشي ، الشعر « تناوب مع الموت » . تضع هذه الحالة المستعجلة الحيوية الشعر في حمى هرطقة قديمة ، ألا وهي عبادة الكلام المبدئية . وإذا كان كتاب (تتابع عصبي ١٩٧٠) قد حدّد منعطفاً ما ، فان الشاعرة قد ظلّت مخلصة مع ذلك لإلهامها العميق ، وهذا ما يثبته أيضاً كتاب (يوميات سلافية ١٩٧٦) وبالأحرى كتاب (فراغ الأشكال ١٩٧٧) . إذ يجرف نهر الزمن الفوضوي ، في زماننا ، الإنسان . إنها تجربة عميقة تلك الّتي أعطيت لنا هنا : إذ يقاوم الفراغ ، الفراغ الموجود في قلب كل واحد منا ، ضد الشكل الذي يطارده ، لتطويعه وتعبئته . وتظهر أشكال عند اقتراب الشيخوخة وكأنها حاجز لابدّ منه لمواجهة التفتت الذي زاد تدريجياً وأصبح مدوّخاً .

لأندريا زانزوتّو ، وهو من البندقية (تريفيس ١٩٢١) ، إلهام يؤهله لمواجهة ساكن حدود منطقته ولغته على السواء . وإذا كان يسكنهما ، فهذا لأنه يريد أن يبرهن على أن الحياة هي الّتي هجرتهما ، ومن أجل أن يبدأ رحلة حنين ، أي عودة إلى المنابع في البلد وفي اللغة . فهو يتمسك بحدود عالمٍ سيتركه لأنه لم يعد يعرف نفسه فيه ، وكونٍ من الإشارات

الجديدة دون أي رابط مع العالم الأول . ويضع كتاب (وراء المناظر ١٩٥١) الديكور في مكانه الصحيح . لقد تشوّهت مدينة البندقية المحبوبة التي لم يهجرها زانزوتّو أبداً ، ببعض التحولات التي لا رجعة عنها . ويدعونا المنظر الجذاب إلى ذوبان شاعري مع الطبيعة . إن كتب (مرثاة وأبيات أخرى ١٩٥٤) و (نداء دعائي ١٩٥٧) و (تسع قصائد ريفية حوارية) تنير توجّه الشاعر . ويمكن للطبيعة أن تكون منبعاً للعزاء وهروباً من التاريخ . إلاّ أن وحي زانزوتّو الكهنوتي و « الرعوي » قد حاربه انحلال اللغة ، ويمكن لهذا الأمر أن يكون مؤشراً على أن الواقع قد فَقَدَ معناه .

تبيّن أهم مجموعة لزانزوتّو وهي بعنوان (الجمال ١٩٦٨) ، انحرافاً تدريجياً نحو بلد آخر ، أي نحو لغة أخرى ذات تصورّ مسبق . هي وحدها في تلمسّها للّهجات وفي اكتشافها السحري للواقع ، قادرة على بناء هذا الخطاب « الجميل » ، وهذا الاحتفال بالعالم الذي يبقى ممثلاً لطموح الشاعر . هذه اللغة الجديدة تجعلنا مع ذلك ، نكتشف كوناً جديداً من الإشارات ، مكتفياً بذاته ولامعاً . ويؤكد كتاب (النظرات والأحداث والسينهال ١٩٦٩) - والمجموعات التالية ، إلى أن ظهر الكتاب الجذاب (الغالاتيوني الغابة ١٩٧٩) - أهمية هذا العمل الشعري الفريد من نوعه . إن التجربة الهرمسية والسريالية والأبحاث السيميائية والتحليلية النفسية والحنان والانفعال ، كل ذلك يغذّي هذا الشعر الصعب والجذاب على نفس المستوى من مؤلّفات أخرى . ولقد جمع كتاب (لماذا إذن ؟ ١٩٧٠) قصائد زانزوتّو الأولى التي ألّفها بين عامي ١٩٣٨ و ١٩٤٢ .

أما كتاب (على المنصة العالية ١٩٦٤) ، فهو مجلد نثري .

* * *



الفصل الخامس

الطليعة الجديدة والتجارب اللغويّة الجديدة

١ – « جماعة ٦٣ » والطليعة الجديدة

طُبِعَت الستينات بمعارضة أكثر جذرية لإشكالية الواقعية الجديدة. فمنذ عام ١٩٥٦ ، طرحت مجلة (إل فيرّي Il verri) (١) نفسها – وهي التي يدير نشاطاتها لوسيانو آنسيتشي – لتوسيع وتعميق التفكير حول الأدب المعاصر . ادّعت هذه المجلة ، التي سميت بحق ندوة الطليعة ، بأنها تنهج خطاً فكرياً لو مبارديا بشكل خاص ، فبيّنت للقارىء التجارب الغربية والأكثر تأثيراً ، وذلك بحثاً عن تجاوز الواقعية الجديدة ورواسب الهرمسية على السواء وذلك من خلال منظور الاتجاه الظاهري . وفي عام ١٩٦١ ، نشرت مجلة (إل فيرّي) مجموعة مختارة بعنوان (الشعر الحديث في الستينات) ، تحتوي على قصائد ونصوص نظرية

(١) آل فيري = الفحول .

(المترجمة)

لجيولياني وباغلياراني وسانغينيتي وباليستريني وبورتا . إنها ولادة الطليعة الجديدة ؛ حيث يتحدد التسلسل الزمني . وفي عام ١٩٦٢ ، نشر أومبرتو إيكو كتاباً بعنوان (العمل المفتوح) الذي مارس تأثيراً أكيداً على الأبحاث اللغوية للطليعة الجديدة . وفي شهر تشرين الأول من العام التالي ، أسس المجدّدون (جماعة ٦٣) في باليرمو .

كانت الطليعة الجديدة محطّ نقاشات مثيرة ، أدانها جهارة كل من مونتاليه وبازوليني . ولعب الناشر فيلترينيلّي — من أجل نشر أفكار الطليعة الجديدة — نفس الدور الذي كان قد لعبه إيناودي في انطلاقة الواقعية الجديدة . أسست الطليعة الجديدة مجلاتها الخاصة بها : (ماليبولج ١٩٦٤ — ١٩٦٧) و (غراماتيكا ١٩٦٤ — ١٩٧٦) (١) و (إل ماركاتريه ١٩٦٣ — ١٩٧٠) و (كوينديتشي ١٩٦٧ — ١٩٦٩) (٢) وبتأثير الضغوط الداخلية ، تفككت الطليعة الجديدة : ففي عام ١٩٦٧ ، انفجرت هذه المجموعة بالذات . وانتهت التأويلات المختلفة لأحداث عام ١٩٦٨ إلى تفجير ما كان يشكّل حركة متراصة ، باديء ذي بدء .

اعتبرت الطليعة الجديدة أن الخلافات حول التزام أو عدم التزام الكاتب ، عبارة عن خلافات عفا عليها الزمن . فمفهوم الالتزام وما يلازمه من موضوعات هو شيء منته . إذ أن المجتمع المعاصر الذي ميّزه ازدهار الرأسمالية الجديدة ، هو واقع فوضوي ، ينفي كل لجوء

---

(١) غراماتيكا = القواعد (قواعد اللغة) .
(٢) كويندينتشي = خمسة عشر .

(المترجمة)

إلى واقعية سابقة . واللغة هي المكان الذي نستطيع فيه ضبط هذا الواقع المشوّه والاعتراض عليه معاً .

في توضيح أطروحاتها ، تنشر الطليعة الجديدة مصادر براعة دائمة تلامس السفسطة إرادياً . فتنحبس في تقنية يمكن أن تكون هروباً إلى منفى مذهّب ، وإلى وهم إيجاد انفعال أصلي في لغة متحللة ومفككة المقاطع ، وذلك بتقرير أزمة الإنسان والمجتمع المعاصر .

لقد اهتمت الطليعة في سنوات الستينات باستخدام لفظة « نيو »(١) وذلك لكي تختلف عن المثال المطروح والمشبع بالمستقبلية .

مع ذلك ، فان نقاط الالتقاء كثيرة ومدهشة . وكالمستقبلية ، ترغب الطليعة في الستينات في خلط الفن بالحياة ، وفي إعطاء البحث الفني على الأقل امتداداً في السلوك الخارجي . وكالمستقبلية ، تبجّل الطليعة التحام ما وراء العقلانية بلغة جديدة ، تبتدىء بهذه الإنسانية الغربية التي ولّدها العالم الرأسمالي الجديد . لقد دُمّر التاريخ والذاكرة وهما الشاهدان على الاستمرارية في الوضع الإنساني . للنظرية النقدية أهمية متفوقة . إذ لا يكتب كتّاب الطليعة الجديدة الذين يتعاطفون مع مدرسة النظرة : روايات أو قصصاً إلاّ لتبيان المستحيل فيها . فترقى أبحاثهم وتتطور من خلال الشعر بشكل خاص . وتقدّم المستقبلية والطليعة الجديدة على السواء منحَيَيْن : معارضة محرّضة للمجتمع المعاصر ، وتجريداً عقيماً . ومن المدهش أيضاً أن تلتقي

(١) نيو = جديد . (المترجمة)

الحركتان في التناقضات ذاتها . فعلى الصعيد الثقافي ، تمتص التقاليد بسرعة المعارضة اللغوية ؛ تلك التقاليد التي تتغذى بها وبالدعاية . إن الطليعة التي جوبهت بخيارين ، بين رفض النشر التجاري (الاستنساخ والشعر الجداري . . . إلخ) وبين تداخل مغرٍ إلى حد ما في الصناعة الثقافية ، اختارت في نهاية الأمر الحل الثاني . وعلى الصعيد الفكري ، يتلاشى سراب الحرية الكاملة أمام قبول مطيع نوعاً ما ، لفكر جارف .

في عام ١٩٦٨ لم يتردد عدة كتّاب من الطليعة الجديدة في تفضيل أدب في خدمة الثورة على ثورة في خدمة الأدب . إذ يحدّد العدد الأخير من بين تسعة عشر عدداً من مجلة (كوينديتشي) — حتى في شكله المادي — هذا الانشقاق : فمن جهة ، كتابات نظرية ومن جهة ثانية تلخيص دون تعليق على الأحداث ، وتتابع مجلة (كومباني)(١) ومجلة (بيريودو إيبوتيتيكو)(٢) نفس تفكير مجلة (كوينديتشي) . لقد تحوّلت الطليعة الجديدة إلى أكاديمية بسبب عدم ردّ الاعتبار غيرِ المتوّقع هذا ، للالتزام .

من المناسب الآن إعطاء بعض التحديدات حول الكتّاب الرئيسيين للطليعة الجديدة . إذ يحدّد إيليو باغلياراني (فيسيربا ١٩٢٧) شخصيات أعماله في ديكورات المدينة والضاحية . وسيتحوّل هذا الديكور الواقعي الجديد فيما بعد ، ثم سينهار بالملصقات وبانبثاق ساخر لمفردات

---

(١) كومباني = صحبة . (المترجمة)

(٢) بيريودو إيبوتيتيكو = حقبة فرضية . (المترجمة)

تقنية مأخوذة من الصناعة والدعاية . ويُستجّل الحكم أيضاً في وضوح القول ذاته . كان باغلياراني قد بدأ بـ (أزمنة وقصائد أخرى ١٩٥٤) . تبعت هذه المجموعة الأولى مجموعات عديدة ، يمكن ذكر منها (فيلكارو ١٩٦٨) .

ولقد أوضح ألفريدو جيولياني (بيسارو ١٩٢٤) في مجموعاته مثل (القلب الأعرج ١٩٥٥) و (من قال ذلك ١٩٧٣) ، هذا الشعر ذا الشكل المنفصم والذي وضع له نظرياته هو بذاته . فالرسالة قد طُحنَتْ ، إذ تشهد العلاقات الطارئة بين الشكل والمضمون والالتحامات الثقافية (جيولياني متعلّق بتبعية مونتاليه وإليوت) على التناقض الحاصل بين اللغة والحياة .

وتبحث « الأنا » بشكل متناقض للحصول على الازدواجية وتجاوزها مع أنها مغمورة في هذه الازدواجية . فلا نستطيع نسيان عمل جيولياني كمنّظر للطليعة الجديدة . وفي قلب الطليعة الجديدة ، يتحرك سانغينيتّي (جين ١٩٣٠) بواسطة كتاباته النظرية وقصائده ورواياته على السواء . وفي عام ١٩٥٦ ، كان قد نشر كتاب (العمل في الأرض) وأعيد نشره فيما بعد مع مجموعات أخرى في كتاب (كاتاميرون) ١٩٥١ — ١٩٧١ . إن شعره العلمي والتلميحي مليء بمراجع واضحة أو ضمنية لتقليد مصنوع بدقة ومعروض على الملأ ، على غرار هذا العالم البورجوازي الذي يتمثّل شعره بالاستعارة . وتسيطر هذه الهرمسية أيضاً على « الروايات » : مثل (نزوة إيطالية ١٩٦٣) و (اللعبة النبيلة للسمع ١٩٦٧) و (لعبة ساتيريكون ١٩٧٠) . وتقترح هذه الألعاب على المبتدئين مسيرة عبر شوائب الواقع .

جمع أنتونيو بورتا (ميلانو ١٩٣٥) مجموعاته من القصائد في في كتاب (كل مالديّ أقوله لكم . أشعار ١٩٥٨ -- ١٩٧٥) . ومن بين كل شعراء الطليعة الجديدة ، بورتا هو دون شك الذي يؤكد أكثر من غيره على تفتت الواقع . فعبر الصورة القاسية والمثيرة للواقع اليومي المقزّز وللإنهيار الفيزيولوجي ، يمكن أن تتسرب فائدة للإنسان كما يمكن أن تشكّل أملاً ما .

أظهر تطور ناني باليستريني (ميلانو ١٩٣٥) بشكل جيد ، ضرورة وكفاءة الطليعة الجديدة الفكرية . فقصائده ومنها (طرق أخرى ١٩٦٥) . إلخ ، ورواياته ومنها رواية (تريستان ١٩٦٦) كانت تهتم بتدمير لغة مفخخة وتقليدية . وكتاب (لنفعل واحدة أخرى ١٩٦٨) عبارة عن بديل للأدب التقليدي ، وقد جمع قصائد ألّفها الحاسوب منذ منذ عام ١٩٦٤ وحتى عام ١٩٦٨ . وبعد عام ١٩٦٨ ، التحق باليستريني باليسار : وقد برهنت رواية (نريد كل شيء ١٩٧١) على هذا الانعطاف إذ تحكي الرواية قصة عامل من الجنوب يتحدث عن البعث والنهضة في مصانع فيات بين شهري أيار وتموز من عام ١٩٦٩ . هذا الموضوع المحرق هو الأكثر التباساً . فمن وجهة نظر أدبية ، هو خداع . إذ أن العامل المجهول الهوية الذي قدّمه باليستريني للناس ، يسرّب ألفاظاً سوقية مجانية ورخيصة عن طريق التراكيب الأدبية .

باختصار ، يمكن القول بأن باليستريني لم يكن لديه الوقت لارتداء ثياب العامل فوق ردائه كأستاذ في البلاغة ، وذلك خوفاً من ألاّ يلحق بقطار الثورة السائر : وينير كتاب (لنأخذ كل شيء . محاضرة في الرواية ١٩٧٢) بإثارات متممة ، موضوع الالتزام . فقد هرمت

طليعة الستينات وأصبحت تنتمي إلى النظام القائم . ويستطيع الكاتب المساهمة في الكفاح ضد السلطة والحزب الشيوعي الإيطالي . ومع ذلك ، يبقى دائماً متأخراً ، بالمقارنة مع المتمرد أو العامل المضرب .

حرّضت الطليعة الجديدة على كتابات أدبية نقدية كثيرة . ولنذكر على الأقل مقالات جيورجيو مانغانيلّي (ميلانو ١٩٢٢) ، وهو أحد المنظّرين الدقيقين في موضوع عدم الالتزام (وله الفضل في تأليف هيلاروتراجيديا ١٩٦٤ ، وهو مونولوغ قاسٍ يبحث الوضع الإنساني في المجتمع المعاصر) .

٢ ـ تجارب لغوية جديدة

تميّز أبحاث لغوية جديدة أيضاً أعمال كثير من الكتّاب الذين وصلوا إلى مرحلة النضج أو الذين ظهروا على الجمهور العريض في نهاية العام ١٩٥٥ أو في بداية الستينات . وهم لا يشكّلون تياراً متجانساً كما يجب . فأعمالهم مع ذلك ، قد زادت من حدة أزمة الرواية التقليدية ، كما تقرّبوا من الطليعة الجديدة عن هذه الطريق ، إلاّ أنها لم تستطع تمثّلهم . أما أبحاثهم ، فهي طويلة الأمد وقليلة التخصص : وهناك ثلاثة كتّاب يستحقون اهتماماً خاصاً وهم : غادّا وبازوليني وبيزوتّو .

١ ـ كارلو إميليو غادّا (١٨٩٣ ـ ١٩٧٣)

إن عام ١٩٦٣ الذي شهد ولادة الطليعة الجديدة كمجموعة بحد ذاتها ، قد كرّس أيضاً عبقرية غادّا . فقد جمع كتاب (معرفة الألم ١٩٦٣) نصوصاً منشورة منذ عام ١٩٣٨ وحتى عام ١٩٤١ في مجلة

(ليترانورا) ؛ و (اتحادات عاقلة ١٩٢٤ — ١٩٥٨) كتاب يجمع ضمن حزمة واحدة عدداً كبيراً من القصص . ويؤكد هذان المجلدان ويضخمان النجاح المتأخر لهذا الكاتب الذي كان كتابه (الإزعاج المخيف في شارع ميرل ١٩٥٧) قد أظهره للجمهور العريض : تحيّي الطليعة الجديدة في أعمال غادّا مثالا مضيئاً على التغيير اللغوي . إلاّ أنه ليس من المؤكد أن هذا الإعجاب العميق يتعلّق بالمظهر الأساسي لعمل معقّد للغاية : فالبحث اللغوي عند غادّا مدعوم ببحث جدي في المعرفة .

مهنة غادّا — وهو من ميلانو — فريدة من نوعها نوعاً ما : فقد منعته الحرب العالمية الأولى من الاستمرار في دراساته العلمية . فولد من تجربته كمناضل وكسجين ، كتابه (يوميات الحرب والأسر) الذي نشر بعد مرور أربعين عاماً فقط أي في عام ١٩٥٥ . ومارس غادّا مهنته كمهندس في الأرجنتين وفي ألمانيا وفرنسا وبلجيكا وإيطاليا . ودخل الأوساط الأدبية . وفي عام ١٩٣٦ ترك مهنته . ولقد نشرت منشورات مجلة (سولاريا) كتابه الأول بعنوان (عذراء الفلاسفة ١٩٣١) الذي أهمل بادىء الأمر . وأوحت إليه تجربة الحرب أيضاً بكتابة (قصر أو دين ١٩٣٤) ، حيث نجد واضحاً فيه حذره من « الواقع الموضوعي » : وانتهى إلى نتائج مرضية جداً في كتابه (آدالجيزا ١٩٤٤) ، وهذا ما مثّل صورة مجتمع ميلانو المسؤولة ، ونصراً حقيقياً للأسلوب . وامتزجت معارضته للفاشية باعتراضه على اللغة الرسمية ، وهي التعبير عن نظام موجود خالٍ من كل معنى : تحت حكم الفاشية ، كتب غادّا نصوصاً لم تنشر إلاّ بعد فترة من انتهاء

الحرب، وبخاصة كتاب (أخبار الإمارة المحترقة ١٩٥٣)، والإمارة هنا هي بالتأكيد الفاشية، ثم كتاب (إروس وبريابو ١٩٦٧) وهو عبارة عن استعارة حسية للفاشية ، ولنتائج لم تكن حاسمة بالقدر الكافي . ومنذ هذه الفترة ، أصبحنا نجد في أسلوب كتابة غادّا المركّبات الثلاثة مجتمعة وهي : ثقافته التقنية والعلمية التي تلجأ إلى استعارات واسعة من مفردات متخصصة ، وتجربته في مجلتي (سولاريا) و (ليتراتورا) ، أي البحث المتطلّب عن الأناقة في التعبير ؛ وأخيراً، قراءته للروائيين المعاصرين العظماء مثل بروست وموزيل ، وبخاصة، بجويس .

كتاب غادّا (الإزعاج المخيف في شارع ميرل) هو الكتاب الوحيد الذي لا يحوي سيرته الذاتية ، وهو حصيلة تصبّ فيها كل تلك العناصر . إنه كتاب فريد ، ويمكن القول بأنه غير قابل للترجمة ؛ إذ تجري أحداثه في روما في عام ١٩٢٩ . فسرقة مجوهرات الكونتيسة مينيغازي ثم مقتل ليليانا بالدوتشي ، اللذان ارتُكبا في نفس البناء بشارع ميرل ، هما اللذان حرّكا التحقيق المزدوج الذي قام به المحقق سيتشيو أنغرافيلّو . والتحقيق نفسه حجة من أجل إدخال القارىء في أوساط عديدة ، وهي العالم البورجوازي الصغير ولص المدينة والضاحية . لقد تتبع أنغرافيلّو شخصية غامضة ذات منديل أخضر ، فعثر على المجوهرات ، ووضحت تفاصيل القضية شيئاً فشيئاً ، إلاّ أن الرواية التي لم تنته ، بقيت دون نتيجة .

لقد احتوى السجل اللغوي لهذه الرواية على مفردات واسعة . إذ يتحكم غادّا بشكل كامل بلهجات روما ونابولي وموليزان التي استخلصتها

شخصياته ، كما يتحكم أيضاً بنفس المستوى ، باللغة العلمية والتقنية .
وليس هذا التقليد القوي في خدمة المشروع الواقعي أو الواقعي الجديد :
إن الاضطراب النحوي ، وإعادة البناء الجزئي لعالم مضحك ومتغيّر
وتلك التعبيرية الباروكية ، كل ذلك يشهد على موضوع آخر تماماً .
يكتب غادّا فيقول: «في مناخ من الكذب والفساد، يتملك فكر الكاتب
قلقاً واحداً ؛ وهو الرد على الغباء باشاورته القاسية » . إذ يجب نسف
ركائز لغة فاسدة من أساسها . وعندما تواجه هذه اللغة بتناقضاتها ،
يمكن لها أن تجد «حياداً » لايُسْمَح من خلاله باضطراب الرسالة التي
تحملها . وإذا كانت وساطة الكاتب التقليدية بين الواقع والتمثيل لهذه
اللغة قد دُمّرتْ ، فليس هذا من أجل الاستسلام للفوضى . وفي هذه
العملية الجذابة من التفكيك والتكذيب نجد أن الكاتب هو وحده الحاضر
دائماً : فهي حقيقة الإنسان التي يرغب في الوصول إليها ، متجاوزاً
كل الأفخاخ التي تنصبها اللغة . هي حقيقة متشائمة اكتشفت بخوف ؛
ألا وهي أن حقيقة الإنسان هي الموت في عالم يتفكك . ويؤكد كتاب
(معرفة الألم) هذه الفرحة الكارثة . ففي ديكور خيالي ، في منتصف
الطريق بين أميركا الجنوبية ولومباردي ، يزرع غادّا شخصية
غونزالو بيرو بوتييرّو ديليتمو . وتسيطر على القصة علاقاته التي تتراوح
بين الحب والكراهية لأمه . هنا أيضاً تتزاوج اللغة العلمية مع لهجات
أميركا الجنوبية للدلالة على عصاب البطل وعلى صمته ووحدته . هذه
الرواية غير مكتملة كما هي حال معظم كتبه . ولا نستنتج من القصة
الدرس الأخلاقي ككشف حساب تدريجي ، وإنما هو يسبقها .
وأيضاً ، حينما يصبح اكتشاف الحقيقة — التي أدركها الحدس مسبقاً —
مرهقاً ، يمكن للقصة أن تبقى كمخطط .

بعد نشر (الإزعاج المخيف في شارع ميرل) اعتزل غادّا الكتابة. ولم يعد يهتم إلاّ بنشر مخطوطاته القديمة . ولنذكر على الأقل (الميكانيك ١٩٧٠) وهي أول رواية كتبها غادّا بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٢٩ ولم يكملها ؛ ثم مقالاته الأخرى مثل (الرحلات : الموت ١٩٥٨) . غادّا إذاً هو إحدى منارات الأدب الإيطالي المعاصر . إن عنف لغته وموهبته الأسلوبية يترافقان مع ظواهر حساسيته المهتمة بالإنسان . ويجب ألاّ نرى فقط في أعماله لعبة فكرية ، فهذا ما يدعو إلى الدهشة والغرابة ، إذ علينا رؤية أمور أعمق من ذلك .

٢ – بيير باولو بازوليني (١٩٢٢ – ١٩٧٥)

احتل بيير باولو بازوليني خلال عشرين عاماً مكان الصدارة في الساحة الثقافية وهو الشاعر والروائي والمخرج وكاتب المسرح والمجادل. فاستطاع أن يلائم ، بموهبة عالية ، بين دور المثقف الملتزم والمنتبه للتحولات التي تجري من حوله ، وبين متطلبات إلهامه الاستبدادية في السيرة الذاتية والنرجسية . لقد أصبح بازوليني أسطورة ، لم يستطع موته المأساوي بالتأكيد أن يساهم في محوها . كان فيتوريني يكتب في (يومياته المعروضة على الملأ) ، أن بازوليني « توصّل إلى تأثيرات مشابهة لتأثيرات غادّا وذلك بتقديمه فوائد لغوية بشكل أساسي ، مقنّعة بقناع واقعي » ، بينما « قدّم غادّا بخاصة فوائد واقعية مقنّعة بقناع لغوي » . فالصيغة جذابة ، ولكنها لم تدرك تطور بازوليني ، ولا العلاقات الخاصة التي يتخذها الكاتب مع تاريخ زمانه ، وهو تاريخ أكثر « معاصرة » من تاريخ غادّا .

أجبرت الحرب بازوليني على هجر بولون ؛ فلجأ إلى فريول ، وهي منطقة والدته . إن كتبه التالية : (قصائد لكاسارسا ١٩٤٢) و (صحف ب . ب . ب . ١٩٤٥) و (دموع ١٩٤٦) وفيما بعد (أين وطني ١٩٤٩) وأخيراً (عندليب الكنيسة الكاثوليكية) ، ١٩٤٣ — ١٩٤٩ (١٩٥٨) ، ولدت من اكتشاف مزدوج للّهجة الفريولية وهي لغة لم تزل عذراء بالنسبة للشعر ، وللمجتمع الفلاحي في فريول الذي أهمله المجتمع الرسمي . إذ تتأسس هاتان الظاهرتان في أسطورة بلد والدته . في كتبه (رماد غرامشي ١٩٥٧) ثم في (دين زمني ١٩٦١) وفي (قصيدة على شكل الورد ١٩٦٤) ، يحتفل الشعر مرة باكتشاف الماركسية ، وأخرى بالتناقض بين الماركسية والحرية ، وثالثة بحنين إلى الدين : وفي اتصال مباشر مع أمور الساعة الحالية ، وفي التغذي بوقائع مختلفة ، فان هذه اليوميات تؤجل دائماً كشف حساب يخيف الشاعر : ربما أنه لا يملك إلاّ « حيويته اليائسة » في عمله .

نشر بازوليني عدة دراسات حول الشعر العامي والشعبي والشعر المعاصر ، وحول العلاقات بين المجتمع والأدب ، وهو العالِم الممتاز في أصول اللغة . وجمعت بعض هذه المقالات التي نجد فيها تزاوج الماركسية بالنقد الأسلوبي ، في كتاب سمي (هوى وأيديولوجية ١٩٦٠) وهما كلمتان تحددان اتفاقاً متغيّراً يصل في النهاية دائماً إلى التناقض :

وفي عام ١٩٤٩ ، استقر بازوليني في روما . ومن الاكتشاف المدهش لبروليتاريا روما وضواحيها ، ولدت رواية (الأنذال ١٩٥٥) وهي الرواية الأولى لبازوليني . يتواجد هذا الكتاب في قلب تناقضات

حيّة وقوية . ويفاجأ المرء بالخلط بين اللغة الأدبية ولهجة روما : ولم نعرف بعد ذلك كيفية تأويل هذا الأكتشاف لأوحال المدينة ، وللحياة الواهية لهذه البقايا الكاسدة من التقدم الثقافي والاجتماعي : تجد هذه اللوحة المعتمة لشباب الضواحي والمرسومة بلطف يتعدى على الإثارة ، الخط الذي يسيّرها في شخصية ريتشيتّو . إنها ليست رواية فقط ؛ إنها أكثر من ذلك ، فهي وثيقة يتنازعها الحزن والشفقة من فيض موضوعيتها. إنها في مجموعها واقعية جديدة خاصة جداً .

إلاّ أن رواية (حياة عنيفة ١٩٥٩) مبنية بشكل أفضل . وقد جسّد توماسو بوزيلّي البطل الإيجابي وذلك حسب متطلبات « الواقعية الاجتماعية » . فهو يفهم ضرورة الالتزام السياسي ، ويرفض رفاه حياة « البورجوازية الصغيرة » ، التي أمكن له في النهاية التوصل إليها ، وينتسب أخيراً إلى الحزب الشيوعي الإيطالي . وخلال فيضان في إحدى الضواحي ، خاطر بحياته من أجل إنقاذ حياة مومس . وهذا ما سبّب في وقوعه في براثن مرض السل ومن ثم موته . وهكذا أغنّي تاريخ التربية السياسية للبروليتاريا في روما بمركّب مثير للشفقة لم يستغنِ عنه بازوليني أبداً .

كان بازوليني دائماً معرّضاً للخطر وذلك بسبب بعده عن الحزب الشيوعي الإيطالي لأن « ماركسيته لم تكن أبداً أورثوذكسية » ، وبسبب إدانته للطليعة الجديدة ، وتورطه في « ثورة » عام ١٩٦٨ ، وهي معارضة بسيطة استطاع العالم البورجوازي امتصاصها بسهولة . مع ذلك ، وبالرغم من ميله إلى العالم الثالث ، إلاّ أنه لم يكن يؤمن بامكانية التغيير في المجتمع ، الذي يشبه الأوهام في الرواية والشعر . وفي بداية السبعينات

أعلن بازوليني قائلاً : « لقد ضاق مستقبلي فجأة . هذا شيء مخيف . لم أعد إذاً بحاجة إلى الأمل . : . » ، ومن هنا جاء الموقف « المستسلم للمتعة والرجعي » ؛ وهكذا حرّر بازوليني وخاصة من خلال نشاطه السينمائي ، الشياطين القديمة لمبدأ نشر العورة . ربما هي النتيجة المنطقية للدرب الطويل الذي قطعه هذا المثقف الذي كان يقول لنفسه « بأنه سيصلَب نتيجة لعقلانيته الممزقة » . وتنتمي أيضاً مجموعة قصائد بعنوان (الانتقال والتنظيم ١٩٧١) إلى هذه الفترة الأخيرة ، وذلك على هامش كل أورثوذكسية سياسية .

٣ – أنتونيو بيزوتّو (١٨٩٣ – ١٩٧٦)

ليست « حالة » بيزوتّو فريدة من نوعها مع « حالة » توماسي دي لا مبيدوسا . في سنّ السادسة والستين ، نشر الكاتب الصقلي روايته الأولى : وفرضت رواية (الآنسة روزينا ١٩٥٩) الكاتب بيزوتّو على الفور ، رغم اعتكافه الكبير وكأنه أحد أساتذة الطليعة الجديدة التجريبية . ولد بيزوتّو في باليرمو ، وامتهن الإدارة بعد أن أنهى دراساته في الحقوق والفلسفة . وأصبح بشكل خاص رئيساً لقسم الشرطة ورئيساً للبعثة الدولية للشرطة الجنائية . ترجَمَ عدداً من الكلاسيكيات اللاتينية واليونانية ، كما ترجم أعمال كانْت وفلاسفة آخرين ، واهتم بالموسيقى ورعاها . درس بروست وتوماس مان وجويس . ونشر بأسماء مستعارة عدة نصوص تنكّر لها فيما بعد . لقد تجاوزت رواية (الآنسة روزينا) الرواية التقليدية . أما معطياتها فبسيطة : لكومبيوتا وهي ضاربة آلة كاتبة ، عشيق يدعى بيبي تجبره ظروف عمله على إجراء تنقلات عديدة . في الحقيقة ، لا يلتقي بيبي بكومبيوتا إلاّ مرتين

في بداية وفي نهاية القصة . ويمكن القول في الحد الأدنى ، بأن علاقتهما ليست ذات فائدة . بما أن بيزوتّو لا يحاول استغلال موضوع الخيانة الزوجية (حيث أن بيبي متزوج). فهناك قطبان من المصلحة يشدانه : من جهة واجبات كومبيوتا اليومية والروتينية ، ثم الآنسة روزينا الغامضة تلك ، أو الخالة روزينا وهي قريبة بيبي التي رآها وهي تموت . فراود وجودها الشبحي حياة بيبي كوسواس لدرجة أن شبحها أصبح طابع الهروب والأمر غير المتوقّع : وهكذا تتجه الرواية شيئاً فشيئاً نحو تأمل مجرد وفكري حول الحب والزمن ، والخلود والزوال : تتوصل الرواية التالية وهي بعنوان (نقوم باصلاح العرائس ١٩٦٠) إلى التجريد ذاته ، وذلك وهي تتغذى بعناصر من السيرة الذاتية للكاتب فطفولة بوفي في صقلية ، ثم مهنته في الشرطة وفي التدريس ثم عودته إلى باليرمو ، كل ذلك لا ينتظم في قصة متتابعة وفي عملية من الذاكرة ؛ وهكذا كسرت وحدة القصة إلى الأبد . وكما يوحي العنوان ، فان الحياة قد عزلت هذه اللعب المدهشة . وفيما بعد ،شدّد بيزوتّو على رفضه للأدب التقليدي . فناقض بخاصة بين « السرد الروائي » الذي يمكن له وحده إدراك المدّ الوجودي المستمر ، وبين « القصة ، الحكاية » المرتبطة بمجرى أحداث زمني وبتمثيل طبيعي متجاوز من الآن فصاعداً . « ينتصر السرد الروائي على عبثية ترجمة الفعل إلى تمثيل ، وذلك لأنه يعترف بأن الحدث هو تجريد » . وتنفجر البنية النحوية : فالزمن الحاضر والماضي البسيط طردهما الماضي المستمر الذي يخلق فترة غامضة . وفي هذا العالم حيث نجد أن « الأنا » قد اختفت ، نجد روابط جديدة تنعقد ببعضها ، وهي التي أوحت بها مثيلات دقيقة ، وتكرار لمفردات علمية وقيمّة . ويشهد على هذا التقشف الأكثر تطلّباً كتابا (الوصية ١٩٦٩) و (دفاتر الملاحظات الأخيرة ١٩٧٥) .

إن إشعاع غادّا على جيل بأكمله من الكتّاب لهو كبير جداً ومهم فلقد تحدث ألبيرتو آرباسينو عن « أحفاد المهندس » بفكاهة . ومن بين هؤلاء ، ذكر جيوفاني تيستوري من ميلانو (نوفات ١٩٢٣) . إن تناغماته مع بازوليني مع ذلك واضحة جداً : ولقد نقل تيستوري نوعاً ما العالم المضطرب في ضواحي روما ، كما وصفه بازوليني ، إلى الضاحية في ميلانو : فوصف طبقة منحطة من البروليتاريا البائسة ، ومراهقين أفسدتهم التجارب السابقة لأوانها و « الوسط » : وتعلّق تيستوري بلوحة واسعة وهي « أسرار ميلانو » ألفتها القصص التالية : (جسر جيسولفا ١٩٥٨) و (أناس ميلانو ١٩٥٩) ؛ والمسرحيات التالية : (لا ماريا براسكا ١٩٦٠) و (الآريالدا ١٩٦٠) ورواية (العشاق الأعداء ١٩٦١). وليس لكتابة تيستوري مركّب فكري ، ولا هي تحمل في طياتها بحثاً معرفياً كما عند غادّا . فاستخدام الخطاب غير المباشر والحر واللهجة العامية هي التجديدات الشكلية الوحيدة ؛ إذ تتناغم رغبة الفضح مع حساسية من الماضي .

ومن خلال الشعر ، استطاع تيستوري ، كما بازوليني ، التوصل إلى اكتشاف الحقيقة . فلقد فجرت الأعمال التالية في وضح النهار وساوس تيستوري : (في دملك ١٩٦٩) و (الكاتدرائية ١٩٧٤) و (الهوى ، الفرح والسعادة ١٩٧٥) . لقد مارس كل من نداء البراءة والخلاص المزعوم عن طريق الفسق ، جاذبية متساوية :

فهذا الانتقال من الواقعية الجديدة إلى شعر تجريبي ، متضامن مع هجر اللهجة : وكررت ثلاثية مسرحية بعنوان (أمبليتو ١٩٧٢) و (ماكبيتو ١٩٧٤) و (إيديبوس ١٩٧٧) موضوعات الحرية والخطيئة.

طبع الانحراف اللغوي أيضاً أعمال ألبيرتو آرباسينو (فوجيرا ١٩٣٠) ولكن من منظور آخر مختلف : إذ يشغل آرباسينو مكاناً أصيلاً نوعاً ما في الثقافة الإيطالية المعاصرة وهو الكاتب والصحفي والناقدالمؤصل: فاقترح آرباسينو في كتبه مفهوماً أكثر انفتاحاً وأكثر تعقيداً للأدب وهو الشاهد الحساس جداً على أزمة حضارتنا . مم يتكوّن هذا الأدب ؟نجد جواباً على هذا السؤال بوضوح في كتاب (سوبر هيليوغابال١٩٦٩)؛وهو جواب أفضل دون شك مما ظهر في كتاب (أخوة من إيطاليا ١٩٦٣) ، الهجاء الساخر من الأوساط الثقافية : هذا المجلد في الواقع من الأعمال الخارقة لآرباسينو (سوبر — ارباسينو) ، وله ذات الأهمية ككتاب (هيليوغابال) أو (الفوضوي المتوّج) لآنتونان آرتو . فليس وجه الإمبراطور إلاّ وجهاً جذاباً ضعيفاً تحيط به بحرية وساوس الكاتب ولوحاته الساخرة والمرحة وذلك حول انهيار الإمبراطورية الرومانية وحضارتنا . ويتناوب الشعر والنثر بحرية في هذا الكتاب وهو عبارة عن إسقاط لفضاء أدبي منغلق بشدة : فبالنسبة لآرباسينو ،لا يولد الخلق الأدبي من اتصال مباشر بالواقع . إذ لا بدّ له دائماً من حجج ، يحوّلها حتى يجعلها غير معروفة أو يقدمها دون أي إعداد مسبق . وتبدو الكتابة وكأنها ضرورة صرفة للمعارضة ولشبكة التلميحات التي ينسجها خيال غير قادر على الاختيار . والقراءة التي يقترحها كتاب (سوبر هيليوغابال) هي قراءة غير فاعلة : ويتحمّل القارىء هذه الدوامة من الصور ، وقد سحقته تلك التعدادات التي لا تنتهي ، وهذا التراكم المحتَدّ من التلميحات والمراجع . ومع أن كتاب (سوبر هيليوغابال) يحمل عنوان الرواية إلا أنها بالأحرى مستمدة من المسرح ، كما هي معظم كتب آرباسينو .

يحكي آرباسينو عن عدم النظام الذي يهذي في كل الاتجاهات كما لو كان أداة للمعرفة . وبالرغم من تلك التلميحات إلى رامبو ، يمكن للعبة آرباسينو الفكرية أن تروي ظمأ بعض الصالونات الدنيوية إلى التجديد . وما يؤكد هذا الانطباع ، كُتُبُ آرباسينو (جميلة لودي ١٩٧٢) و (مرآة رغباتي ١٩٧٤) وكذلك مجلدات أخرى له : يطرح آرباسينو العالمي نفسه لمحاربة ريفـيّة الثقافة الإيطالية ؛ ومن كثرة ما لعب ساخراً « بالصرعات التقليدية المنفّرة » انتهى به الأمر إلى أن يتأثر بها ، هو نفسه ، بشكل خطير :

* * *

٢٣

الفصل السادس

دروب الرواية

هروب والتزام

١ – الأدب وشطط الخيال :

إنّ كتّاب الإغراب في الأدب ليسوا بالعدد القليل في إيطاليا . ومع ذلك ، فان خيالهم الممعن في إغرابه فيه الكثير من حسّ الاعتدال بحيث أن أنصار الأدب اللاتيني – وقد فات زمانه – يعترفون عن طيب خاطر بأن هذا الأدب يتوافق والعبقرية اللاتينية . ونحن نأخذ هنا كلمة إغراب أو شطط الخيال بمعناها الأوسع ، بحيث أن هذا الأدب ليس هروباً خالصاً على العموم . إنه نظرة جديدة إلى العالم تؤول إلى تفكير تأملي لا يتنكر له رجل الأخلاق ، ومع ذلك ، فهؤلاء الكتّاب معزولون على الغالب وغير مرغوب بهم في جماعة أدبية لم تعتد مقاربتهم الواقع . فأسرتهم الروحية شيء آخر ، إذ تضم بو ، نيرفال ، كافكا ، بورج وبوشكين . . .

١ ـ دينو بوزاتي (١٩٠٦ ـ ١٩٧٢)

كان هناك في حياة بوزاتي ثلاثة أهواء مسيطرة وهي الجبل . . حيث ولد بوزاتي في بيلّونو ، على سفح دولوميت ـ والرسم الذي يعكس تلقائياً صوراً عن عالم مهدّد بالانهيار، والأدب . ولكي لا يصدم الناس ، لم يبنِ بوزاتي أبداً حواجز قاطعة ونهائية بين مهنته كصحفي وإلهامه ككاتب . لقد توافق الكاتب والصحفي ، فكان هذا يغذي أفكار ذاك ويمنعه من الانغلاق ضمن برج عاجي لا يؤمن به بوزاتي ، لأن عمله يولّد من توازن مستمر ، لا يتوقف بين الخيال والتأريخ .

يعود فضل تكريس دينو بوزاتي ككاتب ، إلى كتابه (صحراء التتر ١٩٤٠) ، وهو ملحمة مثيرة لضابط يدعى جيوفاني دروغو . قضى دروغو حياته في حصن على الحدود بانتظار حرب غير محتملة، لأنه كان منجذباً لسراب المجد العسكري . وكتاب (صحراء التتر) الذي قدّمه زورليني حديثاً على الشاشة ، أصبح سريعاً من كلاسيكيات الأدب العالمي ، وقد ترجم إلى الفرنسية في عام ١٩٤٩ . إنه الكتاب الذي أحب بوزاتي الاستمرار في كتابته وصقله خلال فترة حياته كلها ، وذلك حسب رغبته الخاصة . ويضفي هذا التأريخ غير الشخصي ظاهرياً ، نوعاً من الخجل على تأمل حاد للزمن . وفي عالم تبقى فيه معظم الأسئلة دون جواب ، يجرّنا الزمن إلى الواقع الوحيد وهو الموت.

وكان كتاب (صحراء التتر) في جذور « أسطورة بوزاتي » الذي رافق اسمه منذ الآن أسماء الأساتذة الكبار في الأدب الخيالي : من أمثال كافكا وبوربورج،ومن ثم فيما بعد غراك ،من خلال كتابه (شاطئ الرمال) .

ويبيّن هذا التقارب المعاند لبوزاتي ، صعوبة تصنيف هذا الكاتب الذي لا يصنّف ضمن المجموعات المعتادة . لقد تفتّحت خيالية بوزاتي كما ظهرت في هذه الرواية ، على تخوم عالم غير معروف ، يجعل عالمنا يضطرب من نداءاته غير المميّزة . وترفض هذه الخيالية ، السحر والأمور فوق الطبيعية وهي مربوطة . بحزام حزين . وفي الفصول الثلاثين من رواية (صحراء التتر) التي تصف حياة دروغو ، منذ وصوله إلى حصن باستياني وحتى موته ، تفرض الكتابة قراءة مجازية، وذلك بتقاطع الأحداث وبحدس غامض يكشف تدريجياً عن مصير جامد . ولا نعرف في أي سنوات تجري أحداث الحكاية . لقد أصبح الجبل المكان العالي لكشف مأساوي : فالهدف الذي يجرّ إليه دروغو ليس هو المجد وإنما الموت . وتشتعل الحرب بالتأكيد ، إلاّ أن أعداء دروغو الحقيقيين ليسوا هؤلاء التتر المختفين الذين كانوا قد تدفقوا على هذا البلد . لقد اختار القدر دزوغو بموجب شعوذة غامضة .

لم تصل كل كتب بوزاتي إلى العظمة الزاهدة لهذه الرواية ، وهي تأمّل غير مسحور للوضع الإنساني . فرواية (برنابو القاطن في الجبال ١٩٣٣) تبيّن أصل أسطورة الجبل ؛ و (سرّ بوسكو فيتشيو ١٩٣٥) هو خليط ناجح جداً للسخرية والحنان . إن الغابة نشيطة والريح والحيوانات تتكلّم كلها كما يفعل بينفينوتو وعمّه بروكولو . وحكاية الأطفال الخيالية هذه هي مع ذلك رواية السحر المدجّن الذي يقمعه التسلسل الزمني المدقق غير الخدّاع . وإذا كان لهذين الكتابين ، بالإضافة إلى خصائصهما ، الحق في الإعلان عن كتاب (صحراء التتر) في كثير من الحالات ، فان كتاب (صورة الحجر ١٩٦٠)

عبارة عن محاولة قليلة النجاح في مجال الخيال العلمي ، وكتاب (حُب ١٩٦٣) رغم وساوسه في السيرة الذاتية ونجاحه في نسبة مبيعاته ، فهو حادث مرور حقيقي . وبالعكس ، فان معظم الحكايات المجموعة في كتاب (الرسل السبعة ١٩٤٢) وفي كتاب (انهيار الباليفيرن ١٩٥٧) وفي كتاب (الكاف ١٩٦٦) ، تعيدنا إلى قلب عالم بوزاتي المتمثل بهروب الزمن ، وثقل المصير الساحق وعبثية الحياة اليومية وانتظار الموت .

ولا يخلو تكرار هذه الموضوعات بشكل دائم من الثرثرة والسهولة ، إلاّ أن المجموعات الأخيرة ومن بينها (الليالي الصعبة ١٩٧١) ، تشهد على اهتمام مدعوم دائماً « في هذه اللحظة المحددة » حيث تتفجر الغرابة في حياتنا .

إذ أن العمل العظيم الثاني لبوزاتي هو (في هذه اللحظة المحددة ١٩٥٥) . ويمرّ الزمن ويتلاشى الشباب ونجد أنفسنا فجأة في مواجهة مستقبل يضيق كلبس الحزن ليصبح ماضياً مشرباً بالندم : « تلاحقنا الساعات والأيام والشهور والسنوات واحدة فواحدة ، وببطئها الكريه تتجاوزنا وتختفي في ركن الطريق » . ويبدو هذا الوعي الحزين موجهاً ربما إلى أن يعطينا مفتاح الغموض الذي يكتنف حياتنا ، وذلك بلحظات ينيرها انتظار « لحظة محددة » أخرى ، فيما وراء الموت .

وفي عام ١٩٥٥ ، قدّم كامو اقتباسه لمسرحية بوزاتي وهي (حالة هامة ١٩٥٣) . إن كتاب (معجزات فال موريل ١٩٧١) وهو عبارة عن نذر خيالي ، وكتاب (قصائد ــ فقاعات ١٩٦٩) وهو نزول إلى

جهنم الرغبة في أورفيه جديد وصالح لرسوم متحركة ، يجلبان معطيات مكمّلة حول خيالية بوزاتي .

٢ ــ توماسو لاندولفي (١٩٠٨ ــ ١٩٧٩)

في المجتمع الأدبي الإيطالي ، لاندولفي هو عبقرية هامشية تفرض أسطورتها ككاتب ملعون . وإذا كان قد تابع دراسات أدبية لامعة في فلورانسا وتطور ضمن الأوساط التي تنمو فيها الهرمسية ، فقد رعى غرابته بغيرة . يمحّي الإنسان أمام الشخصية ، ويبقى فقط « المقامر » الذي التهمته شهواته والذي يرفض المقابلات الصحفية والصور ويتعلّق بالدعاية المناهضة للدعاية ذاتها . إلاّ أن أعماله قد جلبت بشكل لا يدعو إلى النقاش روحاً جديدة ، متمثّلة دون شك بصدى غوغول الذي ترجم له لاندولفي بشكل رائع ، وبصدى دوستويفسكي وبوشكين .

فنه الخيالي هو فن سحري وهو أولاً فن الكتابة . فنقطة انطلاقه لتحويل الواقع هي اللغة حتماً وليست تفاهة الديكور اليومي كما بالنسبة لبوزاتي . وتستثمر شهوةُ اللعبِ الأسلوبَ ويبطل لاندولفي صفةَ القداسة عن حقائق الوجود الخاطئة . فمذ نَشَر كتابه (حوار حول النظم الكبرى ١٩٣٧) ضمن منشورات مجلة (ليتراتورا) ، كانت السخرية رفيقة طريقه .

نذكر إذاً كافكا وغوغول ونُزيل الغبار عن بطاقات « السريالية» و « الرمزية » ، وذلك مع مراعاة إيجاد نقاط اتصال مع غادّا ، هذا « المفكك» الآخر للنظم اللغوية . وفوق هذه الجدلية المخادعة وغير الخدّاعة للّغة ، تلاحق حكايات لاندولفي الخيالية الميتافيزيقية ، الواقعَ

في كل ملاجئه . إذ تنطلق قصصه ورواياته من الواقع. وتعود إليه مرة أخرى . وفيما بين الإثنين ، تنفتح مع ذلك أبواب عالم آخر . وتعود لتنغلق ، إلاّ أن الشك من الآن فصاعداً قد تسرّب إلى فكر القارىء . ويظهر كتاب (حجر القمر ١٩٣٩) ، هذا الموضوع بوضوح . إذ يعوّد جيوفانكارلو إلى البلد . ويغرم بغوزرو وهي صبية غامضة تحتذي قبقاباً يدعى قبقاب العنزة . ويكتشف جيوفانكارلو عالم السبتيين المعتم الذي يتعبّد القمر ، وذلك في انجذابه لهذا الحب الشيطاني . هل هو كابوس أم هي نظرة عابرة إلى عالم مختلف ؟ .

وتبيّن رواية (الصبية والهارب ١٩٤٧) بوضوح أكبر التداخل بين الواقع والخيال . فليس الهارب سوى مقاوم لجأ إلى جبال الآبروز. وقد أوى في بيت غريب ، عال ، محاط بأفضل تقاليد نهاية القرن ، وضمن كشف يعكس الاضطراب على المرء . ويخلّد رب البيت ذكرى زوجته المتوفاة ، بشعوذات غريبة ، وابنته على وشك الوقوع في براثن الجنون . وبما أن حب الهارب قوي إلى حدّ استطاع فيه أن يضعها على درب الحياة الطبيعية ، إلاّ أنها ماتت وهي تقاوم عنف جنود الاحتلال الذين وصلوا إلى شبه الجزيرة . ومن الشعوذة عدنا إذاً إلى الواقع الأكثر فظاظة في هذا العصر .

إن الفن الخيالي عند لا ندولفي ، والمقنع بخاصة في كتاب (امرأة غوغول وقصص أخرى ١٩٦١) ومن ثم حديثاً في كتابه (الخرساء ١٩٦٤) ليس بمنأى عن العجز : فقصة الخيال العلمي وهي بعنوان (كانكروريجينا ١٩٥٠) بالإضافة إلى كتب لاندولفي الأخرى ، تنتمي إلى حيّز معتّم وغير مفهوم . وفي فترة ما بعد الحرب ، ضاعف لا ندولفي من أعداد الصحف الغريبة الميتافيزيقية ذات العناوين الفرنسية:

(نعش الخطّاء ١٩٥٣) (كذا) ، (لا شيء يسير بشكل صحيح ١٩٦٣) و (أشهر ١٩٦٧) . وهي قصص عن معركة نتيجتها معروفة مسبقاً . لقد أكدت كثرة الشكوك والتدمير الذاتي اللغوي ، على أن الحقيقة الوحيدة المؤكدة هي الممارسة الأشكالية للكتابة . فكتابا (بالصدفة ١٩٧٦) و (الخيانة ١٩٧٧) هما الشاخصان الأخيران لعمل دائم ظاهرياً ،ويلتحق هكذا بالشكية وبالطليعة الجديدة . للوهلة الأولى ، ينحصر هذا العمل ضمن تكرار الحقائق السلبية المعروفة ، ويؤثر عليه الاتجاه الثقافي الفكري الحساس ، ومن أجله يصبح اللعب الذي لابدّ منه هو نشاط الفكر الرفيع .

٣ ــ آلبيرتو سافينيو (١٨٩١ ــ ١٩٥٢)

لم يختر سافينيو أن يكون شبحاً عائداً . وإذا حدث ، بعد اكتشاف غادّا وبيزوتّو ، أن اكتُشِف عمل سافينيو ، الذي تعددت ترجماته في فرنسا ، فذلك من أجل أن ننتبه إلى أنه عاش دائماً في بلد الظلمات . فكل شيء أحاط به ليحصره في هذا الدور الذي لا يُحسَد عليه . فبادىء الأمر وجود أخيه جيورجيو دي شيريكو : لا يستطيع المرء أن يكون آلبيرتو دي شيريكو هكذا اعتباطياً . ومن ثم غرابته الثقافية . في عام ١٩١٠ ، ذهب سافينيو إلى باريس بصحبة أخيه ، فالتقى بماكس جاكوب وبيكاسو وأبو لينير . وقد طلب منه هذا الأخير المساهمة في (سهرات باريس) : فكتب سافينيو مباشرة باللغة الفرنسية كتاب (أغاني المحتضر) . ومن عام ١٩٢٦ وحتى عام ١٩٣٤ نجده في باريس. لقد كان سافينيو يصف نفسه بتواضع بأنه هاوٍ ، مع أنه كاتب ورسام وموسيقي . إذاً هو هاوٍ عبقري ، أهو إيطالي ولد في أثينا واختار

الثقافة الفرنسية ؟ إن حالة سافينيو حالة معقّدة ، وذلك لأنه قد ساهم أيضاً في مجلتي (لافوسيه (١) ولا تشيربا) من عام ١٩١٣ وحتى عام ١٩١٥ وكان ذلك السهم الأول في انطلاقة الطليعة المستقبلية ؛ ومن ثم بعد الحرب ساهم في مجلة (لا روندا) . إن المستقبلية والسريالية والمغامرة بالطبع ، وهي مغامرة فكرية ، كل ذلك يقود الوضوح والبحث عن نظام جديد . وفي مقدمته التي كتبها لكتابه (كل حياتي ١٩٦٩) والذي يجمع أفضل قصصه ، يحدّد سافينيو علاقاته بالسريالية. فالسريالية كما كان قد عرفها ، تريد أن تقدّم اللّا شكل وتعبر عن اللاوعي ، لقد أراد سافينيو الذهاب أبعد من ذلك : « باعطاء شكل للاّشكل ووعي للاّوعي » . وكان يطمح في الحقيقة إلى صنع عمل «وطني ممتاز » . إذ تجرّ الحروب والثورات التقنية وغيرها تغييرات لابد منها: فبواسطة مفردات جديدة ، يجب علينا مواجهة علاقاتنا مع الحيوانات والأشياء والكون . فنه الخيالي إذاً مساهمة متواضعة في مشروع جديدللعالم.

وفي كتاب (موباسان والآخر ١٩٦٠) يعطي سافينيو هذا التعريف للكاتب : « الكتابة من كاتب ما تعني الكتابة ، ليس بدءاً من الحاضر ، ولكن إمّا من خلال الذكرى أو من خلال التنبؤ . ومن هنا نستطيع استنتاج تعريف للصحفي : فهو الذي يكتب دون ذاكرة » . ومن هنا بالذات يعرف سافينيو بامتياز خياليته « الوطنية الممتازة » وينطبع « بالوطنية الممتازة » للواقعية الجديدة . ويُبعد الجو الفظ والكابوسي والساخر دائماً لهذه القصص حدود الواقع ، ويعطي الحق لعالم الأحلام ولأسطورية يونانية وللأشياء التي تجتاحها بشكل مفاجىء قشعريرة

---

(١) لا فوسيه = الصوت أو الكلمة .

(المترجمة)

الحياة بالتواجد ضمن حدود المدينة أو تختار الحياة كمثال ، التمثال واللعبة كما في العديد من قصص (آشيل المغرَم ١٩٣٨) — إذ لم ينس سافينيو مسرح مارينيتي المستقبلي — إنها خيالية ، وكما نراها ، فكرية ورقيقة تغذيها تقاليد ثقافية وضحها سافينيو . ويذكرنا كتاب (حياة الأشباح) الذي يجمع نصوصاً ما بين عامي ١٩١٤ و ١٩٤٤ ، بأن الأشباح كانت دائماً بيننا . ولم يكن العديد من كتابات سافينيو قد جمع بعد في مجلد بالرغم من أن تلك الأعمال كانت قد نشرت في المجلات .

٤ — إيتالو كالفينو (هافانا ١٩٢٣)

يمكن أن يبدو موضوع نَسْب إيتالو كالفينو إلى النوع الخيالي أمراً اعتباطياً . فقد التزم كالفينو بالمقاومة ؛ وانتسب بعد الحرب إلى الحزب الشيوعي الإيطالي الذي هجره في عام ١٩٥٧ . وارتبط بفيتوريني ، حيث أسس معه في عام ١٩٥٩ مجلة (إل مينابو) وارتبط ببافيز . وساهم أيضاً في دار نشر إيناودي ، وتدخّل بقوة في النقاشات الكبرى فيما بعد الحرب . باختصار ، كالفينو مفكر ملتزم بواقع عصره . إن الخيالية التي لا نستطيع أن ننسب إليها أساساً إلاّ قسماً من أعماله ، ليست هروباً ولا ملجأ . إنها فدية الذكاء الذي يرفض الخضوع « للصرعات » ولا يتوقف عن تعميق علاقاته بالواقع . إن خيالية كالفينو هي نوع من هندسة الفانتازيا ، كما قيل ، وهي تحوي بالطبع حكاية ودرساً أخلاقياً أيضاً .

بدأ حياته برواية (درب أعشاش العنكبوت ١٩٤٧) التي بدت وكأنها تنتمي إلى موضوعات الواقعية الجديدة . إذ تشكل الذكريات

الشخصية في المخبأ في جبال ليجوري ، اللوحة الأساسية لهذه القصة . إلاّ أن كالفينوليس مؤرخاً زمنياً . فتنازلاته لمتطلبات الواقعية الجديدة كالها هامشية : عنف الأحاسيس ولغة فجة . وعن طريق « بان » وهو بطل القصة ، يصرّ كالفينو على إظهار تقارب طفولي وشاعري من الواقع ، مع أنه واقع دموي . فليست الحرب والمقاومة سوى لعبة عجيبة وفظيعة ، يتوهم « بان » في نهايتها بأنه وجد عالمه المألوف ، وأعشاش العنكبوت هذه التي يعرفها هو وحده . تأكد هذا الميل إلى القصة الخيالية بواسطة القصص المجموعة في كتاب (الغراب يأتي آخيراً ١٩٤٩) ومن ثم بمجموعته المختارة بعنوان (حكايات شعبية إيطالية ١٩٥٦) كما تأكد أيضاً من خلال كتاب (ماركو فالدو أو الفصول في المدينة ١٩٦٣) إلاّ أن « خيالية » كالفينو قد كرست فعلاً بفضل كتاب (الفيكونت المشطور ١٩٥٢) و (بارون معلّق ١٩٥٧) و (فارس غير موجود ١٩٥٩) وهي ثلاثة مجلدات جمعت فيما بعد تحت عنوان (أسلافنا) .

تجري أحداث (الفيكونت المشطور) في عصر الحروب بين النمسا وتركيا ، ولكن في الواقع ، ليس لهذه القصة الخيالية علاقة بأي حدث زمني . فلقد قطع الفيكونت ميدار إلى شطرين بواسطة قنبلة مدفع . وبهذا فقد ميدار التعقيد الذي يميز كل الناس : فجزآه يبلوران طيبته وخبثه . والخبيث منهما هو الذي عاد أولاً إلى مسقط رأسه ، ليزرع الرعب بانحرافه . ويعود قسمه الآخر أيضاً . وكانت أفعاله المطبوعة بأقصى الطيبة مخيفة أيضاً وبنفس القدر . فحبه للراعية باميلا هو الذي ساعد على التقاء ، ومن ثم اتحاد قسميه . تتضح الأخلاقية هنا : فالواقع دائماً معقّد . في حكاية موروثة عن تقاليد القرن الثامن عشر وهي

(بارون معلّق) يبرز كالفينو شخصية كوم لافيرس دو روندو ، وبما أن هذا الأخير طفل ، فيقدر في أحد الأيام ، ومن باب الإغاظة ، تسلّق سنديانة خضراء . وبسبب تعنته في قراره هذا ، قضى كل حياته بين الأشجار يراقب من خلالها حياة القرية وتفكك المجتمع بدءاً من فترة نهاية الحكم البائد إلى فترة الإصلاح . وبالرغم من الكتابة القاسية في هذا الكتاب ، فانه يتضمن بعض التطويل .

وبالعكس ، فكتاب (فارس غير موجود) لا يحمل أي ضعف . إذ انساق كالفينو في تحريف ساخر لعالم الفرسان ومؤسساته وقوانينه ، وذلك لأنه يملك بشكل ممتاز فن المعارضة . الإثارة والقفشات المسرحية كثيرة في هذه القصة التي تدور أحداثها في زمن شارلومان والتي تتعامل من جديد وبدقة مع سيناريو القصائد الكبرى لفرسان النهضة : كالمعارك ضد الخونة ومؤامرات الحب والمنازلات الثنائية . وعلى طرفي النقيض هناك سلسلة متكاملة جداً من الشخصيات ، حيث نجد آجيلولف وهو الفارس غير الموجود — فسلاحه فارغ ولكنه موجود بارادته — وغوردولو ، خادمه ، الذي يشخص الغريزة . ومرة أخرى يقوم التصالح الضروري بين الكائن وما يملك وبين الضمير والمادة بفضل الحب الذي يجمع برادامانت ورامبو . في نفس حقبة هذه الحكايات الخيالية ، نشر كالفينو (المضاربة ١٩٥٧) وهي نظرة واضحة إلى مشكلتين حاليتين وهما المضاربة بأراضي البناء وتورط بعض المثقفين ، وهكذا أيضاً بالنسبة لكتاب (يوم فارز الأصوات ١٩٦٣) . تعكس هذه القصة الأخيرة تجربة فيها سيرة ذاتية ، ولا يبتعد الكتّاب من الآن فصاعداً عن الطليعة الجديدة مع أنها طليعة معاصرة . ففي أثناء انتخابات عام ١٩٥٣ ، راقت أميريغو أورميو مجريات العمليات الانتخابية في

كوتولينغو وهو منفى مخصص لوحوش الطبيعة : رجال ــ نباتات ورجال ــ أسماك . . . يفتتح هذا الواقع الإنساني النظريات العديدة التي تقول بالتطور دون نقيصة وبالتجريد الأيديولوجي . ولايتلاشى العذاب والألم بالأفكار . إذ يستطيع الحب وحده أن يقوم بالتخفيف من حدتهما . فحب الفلاح الذي يأتي لزيارة ولده أفضل من حب آميريغو لليا .

بعد هذا السؤال الخطير حول حدود الإنسان ، فان كتب (الكونيات ١٩٦٥) و (زمن صفر ١٩٦٧) و (قصر المصائر المتصادمة ١٩٧١) قد دشنت دارة خيالية جديدة أكثر قرباً من الأمثال الرياضية ومن المنطق التركيبي منها إلى الخيال العلمي . وكتاب (قصر المصائر المتصادمة) وهو مديح للضرورة الصرفة، يعود من جديد لمعالجة كتاب (التاروت (١) ١٩٦٩) ، وهو تأمل دقيق لهذه اللعبة . ويختفي البرود المنطقي المحيط بهذه الكتب في كتاب (المدن غير المرئية ١٩٧٢) ، وهو عبارة عن رحلة جذابة في رحاب الذاكرة ، حيث يجلس ماركو بولو قبالة كوبيلدي خان إمبراطور التتر . ويصف له المدن الخمس والخمسين مستخدماً أسماء نسائية ، وهي المدن التي زارها خلال مهماته ؛ تنتمي هذه المدن إلى الشرق الأسطوري ، أو هي مسخ من العواصم الكبرى ، وهي اختلافات عديدة حول « مدينة الناس » النظرية التي تجب حمايتها. وبعد هذه الخرافة الحكمية ذات المظهر الكافكي الغامض ، وهو عمل رائع من التزيينات المتشابكة حول الفرضيات ، نشر كالفينو كتاباً بعنوان (لو سافر أحدهم في ليل شتائي ١٩٧٩) وهو عبارة عن بناء ساخر متهدم لرواية مازالت في طور الكتابة .

---

(١) التاروت = نوع من ورق اللعب .

(المترجمة)

ومن بين الروائيين الحديثين جداً . من المناسب ذكر كارلو سغورلون (أودين ١٩٣٠) . ويؤكد كتاب (ليل العنكبوت المتوحشة ١٩٧٠) خصائصه كروائي خيالي . إذ تتردد الهلوسة والكوابيس والوساوس في هذا الكتاب القوي الذي يفتّت الواقع . ويعلن الروائي وهو بطل — ضحية أنه يحذو حذو مثال كافكا ، الذي خصص له سغورلون مقالة كاملة . ويوجّه كتابا (القمر بلون المعشوق ١٩٧٢) (١) و (عرش من خشب ١٩٧٣) خيالية سغورلون ضمن اتجاه مختلف . فينفجر اللّا متوقع والتشرد في اكفهرار « الشرعية » . وفي عام ١٩٧٦ نشر سغورلون كتاباً بعنوان (الآلهة تعود) .

٢ — جغرافية الرواية : المناطق

ليس الروائيون الذين نجمعهم هنا حسب المناطق المعرّفة بحرية، كتاباً إقليميين بالمعنى الذي تعطيه الواقعية الجديدة لهذه العبارة . فالانتماء الثقافي إلى منطقة ما يوحي بالتقارب وبالموضوع على حدّ سواء .

١ — مناطق البندقية : ينتمي بيير أنتونيو كارانتوني غامبيني (١٩١٠ — ١٩٦٥) إلى هذه العائلة الرفيعة من الكتّاب التريستانيين الذين لم يكفّوا عن الإعلان عن جنسيتهم الثقافية المزدوجة ، من سفيفو إلى سابا مروراً بستوباريتش وسلاتابير وميشيلستائيدتير وجيوتي . فهم يتبنون إيطاليتهم التي دفع عدد منهم من حياته لأجلها ؛ وينتمون إلى وسط سلافي غني تقايدياً بالدعم الألماني .

---

(١) المشوق = حجر كريم ذو لون بنفسجي وهو نوع من أنواع حجر « الكوارتز » (المترجمة)

وإخلاص كارانتوني غامبيني واضح للثقافة التريستانية : فأول كتاب له وهو بعنوان (أشباهنا ١٩٣٢) والذي نشرته منشورات . (سولاريا) ، قد أهداه إلى أومبرتوسابا : وستنشر فيما بعد المراسلات المتبادلة بين الكاتبين في كتاب (الشيخ والشاب ١٩٤٥) . كما أنه مخلص لمسقط رأسه إستري ، وهي بلد غيرت علمها ثلاث مرات خلال ثلاثين سنة : حيث أصبحت يوغوسلافية بعد أن كانت نمساوية وإيطالية : وقد ارتكزت سلسلة (الأعوام العمياء) الروائية على هذا الانتماء الممزق والمزدوج :

لقد جمعت تحت هذه العنوان وبعد ست سنوات من وفاة الكاتب عدة قصص وروايات : (الملكات البيضاء ١٩٦٧) و (سباق فالكو ١٩٦٩) و (الحصان تريبولي ١٩٥٦) و (حب لوبو ١٩٦٤) (وكانت قد ظهرت النسخة الأولى في عام ١٩٥٥ تحت عنوان « حب عسكري ») ثم (ألعاب نورما ١٩٦٤) و (صيف النار) وهي لم تنشر من قبل . تحكي قصة (الأعلام الثلاثة) عودة الراوي إلى بلد طفولته الذي لم يعد بلده الآن ، ويعد هذا الكتاب مقدمة منطقية أو نتيجة لهذه المجموعات من المقطوعات التي لم يستطع الكاتب جمعها في لوحة واحدة . إن تريست وسيميديلا في إستري ، مركزان سطحيان لهذه السلسلة التي تعيد بناء مختلف مراحل حياة باولو دي بريونيزي آميديي : وعلى هذه اللوحة الأساسية التاريخية والجغرافية معاً ، تظهر الموضوعات الكبرى لهذه الروايات ، وهي اضطراب الحواس والنتائج المأساوية للعشق أو للغيرة . وتنتهي رواية (سباق زوارق سان فرانسيسكو ١٩٤٧) بنفس النهاية الدموية ، وهي دون شك أفضل رواية لكارانتوني غامبيني .

إذ يكبر آريو وبيرتو وليديا في ميناء ترييست . وتدفع الغيرة بآرتيو إلى القتل . إلاّ أنه لا يقتل منافسه الملازم له إينيو ؛ فالفخ الذي خطط لنصبه ، في يوم العيد هذا ، حيث كانت المدينة والميناء مزينيْن بالأعلام انطبق على جندي بريء. هذه الرواية ذات مستوى أرفع دون شك من رواية (الحياة المحتدمة ١٩٥٨) ؛ حيث كان مشروع كارانتوني غامبيني في هذا المجال أكثر طموحاً ، إلاّ أن هذه الرواية الكثيفة التي أبطالها هم غيلدو والمراهقون الثلاثة ، ماكس وفريدي وسرجيو ، أصبحت على مدى قراءتها ، دراسة حقيقية لحالة مَرضية جنسية :

ولد غيدو بيوفين في فيسانس (١٩٠٧ – ١٩٧٤) وهي مدينة فوغازارو : وورث عن هذا الروائي وعن كل تقاليد مدينة البندقية تذوّق التحقيق السيكولوجي في حالات نجد فيها أن تعقيد العواطف المضطربة في الغالب وبالأحرى المرضية : أهم بكثير من الحوادث الخارجية : لقد أكدت قراءته لمورياك وبرنانو هذا التوجّه نحو الأخلاقية . وفي عام ١٩٣١ ، نشر بيوفين مجموعة من الحكايات بعنوان (الأرملة المرحة) . ويعود نجاحه مع ذلك إلى رواية (المترهبنة ١٩٤١) . في هذه الرواية الرسولية نتتبع حكاية ريتا بورتا ، وهي رواية ضمن الخط الكلاسيكي الفرنسي : تتردد ريتا في لحظة وجوب احترافها المهنة الدينية وذلك لأن أمها كانت قد أجبرتها على دخول الدير : وبعد تحقيق أجراه السيد باولو ، خرجت من الدير دون أن تشعر مع ذلك بصفاء نفسها : بل على العكس ، فقد قتلت جياكومو وماتت في السجن بعد إصابتها بنزلة رئوية : فنجد هنا الجزء المرئي من

المأساة . أما الحقيقة العميقة فقد بقيت غامضة ، وهي علاقاتها السابقة مع جيوليانو وعلاقاتها المشوشة مع أمها . تحاول شخصيات هذا العالم المقلق إخفاء الدوافع التي تجبرها على هذا السلوك .

نشرت (المجلة السوداء) في عام ١٩٤٣ ، ألا أنها كتبت قبل رواية (المترهبنة) ، وهي رواية أخرى ترتبط بأشخاص نادري الوجود. وفي عام ١٩٣٥ ، ذهب جيوفاني دوريغو إلى إنكلترا : إن النبيلة الهولندية التي كانت تناضل من أجل إلغاء حكم الإعدام وتدعى السيدة فان ديرغوز ، قد كلفته بتحرير هذه (المجلة السوداء) التي أعطى روايته نفس اسمها . وقد أودع فيها حكايات عن الجرائم المرتكبة أو المخطط لها كي يبرهن على أن غريزة القتل تقطن أيضاً في التفكير « السوي » : وفي كل حكاية عرضها ، يرعى دوريغو في أحد أجزائها حكايته . فقد قاوم محاولة قتل زوجته إميلي : ومن هذا الانغماس في عالم الشر المتواجد أيضاً في روايتي (شفقة مقابل شفقة ١٩٤٦) و (المخلصون المزيفون ١٩٤٩) ، يجد الزوجان الغريبان عن بعضهما القوة لبدء حياة جديدة :

في عام ١٩٦٢ ، عكر بيوفين الجو العام وذلك بنشر كتاب (الضمير السيء) فقد حدد ، ودون مواربة ، علاقاته مع الفاشية . إذ من الممكن أن يكون التزلف قناعاً للوهم . ويعترف بيوفين بتناقضاته وبتراجعه بصراحة مزعجة ، أكثر من أي مثقف استطاع أن يجد نفسه في هذه الصورة القليلة التملق : وفي رواية (الهيجان ١٩٦٤) ، حيث نجد في قسم منها سيرته الذاتية ، يستدعي بيوفين الأشباح التي تراود عالمه في فيسانس : المرض والخور العصبي والتطلع إلى الصفاء وانحلال

الأخلاق . تحدّد رواية (الهيجان) وكذلك رواية (النجوم الباردة ١٩٧٠) ، وهما عبارة عن تأمل مستنير في الفشل ، انفصالاً عن عالمنا على حساب برودةٍ فرضية وجامدة : مع ذلك ، فان الروايتين على حدّ سواء غير مقنعتين بشكل وافٍ :

لقد نشر بيوفين ، ذو الموهبة الصحفية ، عدة مجلدات تحوي على تحقيقات صحفية وتحليلات . ولنذكر من بين تلك المجلدات ، المشهور منها مثل (أميركا تلك المجهولة ١٩٥٧) وهو عبارة عن تتمة مثالية لكتاب (أميركا) لسيتشي وفيتوريني وسولداتي ، ومن ثم مجلد (رحلة إلى إيطاليا ١٩٥٧) ، وهو تشخيص لبلد يتعافى من جراح الحرب .

تطور جيوسيب بيرتو (١٩١٤ — ١٩٧٨) — من البندقية — معقد نوعاً ما . ففي كتابه (السماء حمراء ١٩٤٧) وهو رواية مكتوبة في معسكر الاعتقال في الولايات المتحدة الأميركية ، اختار بيرتو الحرب كديكور لهذه الرواية : حيث تكبر زمرة من الشبان في تريفيس في مناخ مضطرب من القصف المدفعي ، والاحتلال والبؤس : إنه تعلّم الموت والحب والتلوّث . ويمكننا التساؤل إلى أيّ نقطة تتناسب موضوعات الواقعية الجديدة هذه مع النفحة الغنائية لبعض الصفحات : ومع ذلك ، يجب أن يقوّي كتابا (أعمال الله ١٩٤٨) و (المهرّب ١٩٥١) فيما بعد من هذا الانتساب الذي لا يناقَش : وخلال هذه الفترة ، انتسب بيرتو إلى الحزب الشيوعي الإيطالي :

هل يتعلّق الأمر باصلاح خطأ ما ؟ يعبّر بيرتو بذاته عن نفسه في كتاب (الحرب في قميص أسود ١٩٥٥) : فلقد التحق بالميليشيات

الفاشية وحارب في إفريقيا . وتنبىء اعترافاته الشجاعة عن تحوّل في عمله ، تلك الاعترافات التي تزاوجت مع قصة خيبة أمل وجودية أكثر منها فكرية ، على غرار التزامه الفاشي . فكتاب (الشر المعتم ١٩٦٤) وهو دون شك الكتاب الأكثر شهرة لبيرتو ، يحكي ضمن منظور سيرته الذاتية ، عن الكبت والعصاب عند الراوي . فعن طريق التحليل النفسي ، يبحث الراوي عن شفاء غير متوقع . فاذا كان قد نجح في تخطّي عقده تجاه أبيه ، فان علاقاته بزوجته ومن ثم بابنته بقيت علاقات مرَضية . إن هذا التحليل القاسي والنرجسي معاً والمسرود بواسطة جمل فوضوية لا نهاية لها ، يمكن له أن يُطبق على أجيال المثقفين الإيطاليين المصلومة بعلاقاتها مع الفاشية .

أظهر نيري بوزا (فيسانس ١٩١٢) تقاليد مدينة البندقية بوضوح. نيري بوزا كاتب أصيل ، وهو ناشر وشاعر وكاتب مقالة ونحات ذو موهبة . ولكن في كتاب (قضية من أجل بدعة ١٩٧٠) ، تتبيّن حدود موهبته وآفاقها . وعن طريق الطُرَف في سيرته الذاتية والشواهد التاريخية ، أعاد نيري بوزا من جديد إلى الحياة عدة فنانين كبار من البندقية ، من القرن السادس عشر . إنها إعادة بناء رائعة مدعومة بتأمل حول وضع الفنان : فدوره كشاهد نذره لمنفى حزين في زمنه الخاص به . وتؤكد حكايات البندقية المجموعة في مجلدي (الشابة اليونانية ١٩٧٢) و (كوميديا عائلية١٩٧٥) هذا الالتحام السعيد بين الإنسان وبلد ما . وكتاب (تيزيانو ١٩٧٦) ترجمة حياة وسيرة ذاتية ثقافية في وقت واحد .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٢ — منطقتا اللومباردي والبييمون :

إن التقاليد اللومباردية — وهي تجربة لغوية ورسم للأوساط الشعبية والبورجوازية — والتي أثارها غادّا وتيستوري وآرباسينو ، مرئية أيضاً في أعمال لويجي سانتوتشي (ميلانو ١٩١٨) . فحكاية (في أستراليا بصحبة جدي ١٩٤٧) وقصص (العم الخوري ١٩٥٣) و (العربة السريعة ١٩٦٣) كانت قد أظهرت راوياً مليئاً بالفكاهة ، موهوباً بالفانتازيا وقادراً على التركيز على الحياة في ميلانو بحرية كبيرة . ومع ذلك ، فقد قدّم لنا سانتوتشي عمله العظيم ، في ذاك اليوم ، مع كتاب (أورفيه في الفردوس ١٩٦٧) . وهو كتاب ينتمي إلى الرواية والقصة ذات السيرة الذاتية في آن معاً . ويجري الحدث في ميلانو، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . على قمة ديومو ، يطارد أورفيه بحرارة عصفوراً يحمل في منقاره ورقة صغيرة . ليس هذا العصفور سوى أمه التي ماتت منذ فترة قليلة ، والورقة الصغيرة المسمومة قد تتيح له فرصة اللحاق بها بالموت . ها هي ذي شخصية تتدخل : إنه سيد العصافير الموهوب بقدرات غامضة على ما يبدو . حيث اقترح صفقة على أورفيه ، الذي كان أمله قد خاب وعلى وشك أن يرمي بنفسه في التهلكة . إذ قذف أورفيه بنفسه ، ولكن ضمن الزمان وليس ضمن المكان . ومرّت السنوات وكبرت والدة أورفيه . وعشية زواج حواء ، وهو مقدمة لمولدها ، خالف أورفيه الاتفاقية . ومن خلال عمل عاطفي أخير ، أقنعها أن تتزوج من رجل لم يسعدها . فعاد الانغماس في الزمان ليصبح انغماساً في المكان .

تطور سانتوتشي مع سيطرة ملفتة للنظر على حدة الموضوعات الحساسة

كبعث الزمان والعودة إلى صدر الأم والاتفاق مع الشيطان . إن التغيرات المستمرة للإيقاع – الوصف والحوار والرسائل – وعصبية وأناقة اللغة كل ذلك خلق مناخاً قليل الغرابة ، كوضوح مناسب للحلم . وتُرِكَ للقارىء أن يركب حياة لمختلف النداءات التي أطلقها كتاب (أورفيه في الفردوس) وذلك ضمن رؤية منسجمة . (لا تطلق النار على النرجسيين ١٩٧١) رواية المعارضة في عام ١٩٦٨ ، وقد سجّلت الكتب التي تلتها تدهوراً أكيداً .

وفي عصر الواقعية الجديدة ، كانت منطقة البييمون قد وجدت في بافيز وفينوغليو ممثلين قادرين بشكل خاص على تمثيل هذه الواقعية الجديدة . ولم يكونا وحدهما ؛ فماريو سولداتي وجيوفاني آربينو هما الكاتبان اللذان استطاعا كسب جمهور عريض ، وانتميا أيضاً إلى الأسرة البييمونتية الكبيرة .

ماريو سولداتي (توران ١٩٠٦) قريب إلى حدّ ما من بيوفين ، وهو كاتب وصحفي وناقد فني ومخرج مسرحي . وكتاب (أميركا الحب الأول ١٩٣٥) هو اكتشاف ذكي للألدورادو ، هذا الذي اجتذب المثقفين الإيطاليين . والقصص الثلاث في كتاب (وليمة الآمر ١٩٥٢) لهي بين القصص الأكثر نجاحاً لسولداتي ، الذي أظهر للنور تناقضات وغموض بعض المجتمعات . إن الموضوع الذي كرره سولداتي في عدة روايات مثل – (الاعتراف ١٩٥٥) و (الظرف البرتقالي ١٩٦٦) والذي كان قد طرقه سابقاً في كتاب (قضية موتّا ١٩٤١)– يدور حول تربية عاطفية وجنسية ناقصة ، مع الكبت الذي نتج عنها . هذه النظرة إلى العالم من خلال لحظات هوس قد جرّت تنازلات جنسية واضحة : ومن

جهة أخرى ، أفسد البحث عن الحالة الاستثنائية اختصار القصة وبسّط الشخصيات بشكل فريد من نوعه .

بدا هذا الضعف واضحاً في رواية سولداتي الأكثر شهرة (رسائل كابري ١٩٥٤) . إذ يتلخص التحليل الأخلاقي في الخيانة المتبادلة بين هاري وجين . ويبدو هذا الضعف أيضاً في روايته الأكثر طموحاً (المدينتان ١٩٦٤) . فمن المفروض أن ترمز كل من توران وروما إلى القطبين الموجب والسالب لوجود أفسدته التسويات الأخلاقية والسياسية . لقد كبر إميليو فيوتي في توران ، التي وصف سولداتي أوساطها السياسية والاجتماعية تحت الحكم الفاشي . فزواج إميليو من إيلينا كان بالنسبة له ضماناً للنجاح في عالم السينما في روما : إلاّ أن هذه المدينة الثانية زادت من انهيار إميليو : فاتفق مع الفاشية في محاولة منه للتعويض ؛ فأطلق العنان لشهواته وقُتل على يد إيرما . إلاّ أن الطموح إلى رسم تدهور المثقف ، لم يكلل دون شك ، بالنجاح . ولكن ربما توصّل سولداتي إلى النتائج التي رغب بها في انطباعاته عن الرحلات وفي يومياته (المرآة الماثلة ١٩٦٥ — ١٩٧١) وهو المراقب للواقع الذي لا يكلّ ولا يملّ .

أما المحاور الأساسية لأعمال جيوفاني آربينو (بولا ١٩٢٧) وهو توراني بالتبني ، فهي الالتزام الفكري والعمليات الروائية التقليدية : ربما أن البحث عن الإحساس القوي ليس غريباً على نجاح (سيرينا ١٩٥٩) وهي رواية كتبها على شكل يوميات . فحياة أنتونيو ماتيس وهو محاسب في الأربعين من العمر ، قد اضطربت بظهور سيرينا : فقد التقى بهذه الراهبة الشابة في حافلة الترام . وهي لم تدخل الدير تلبية

لنداء إلهي حقيقي : إن حب أنتونيو الذي هجر توران من أجل اللحاق بها في فيراري ، ربما كان متبادلاً : وتجري أحداث هذه الرواية في فترة زمنية قصيرة جداً تمتد من ١٠ كانون الأول ١٩٥٠ إلى ١٠ كانون الثاني ١٩٥١ . ويتم نفس الشيء في رواية (نفس ضائعة ١٩٦٦) . إذ تجري الأحداث من ٢ وحتى ٧ تموز : في هذه المرة ، تلميذ مدرسة هو الذي يكتب مذكراته . فبعد أن استقبله أعمامه في توران ، اكتشف تينو سريعاً هاوية من الرذائل والبؤس الأخلاقي المتواري تحت شرف بورجوازي ظاهري : والالتزام الفكري مدعوم جداً منذ ظهور كتاب (سنوات الحكم ١٩٥٨) . إذ يناضل العامل الشيوعي أوغو بريدا بشكل فعّال خلال انتخابات عام ١٩٥٣ . .

إلاّ أن هذا الالتزام يتطعّم غالباً بالأوضاع الروائية المحددة زمنياً: لنأخذ كتاب (غيمة الغضب ١٩٦٢) . إنها قصة بيت يحوي على ثلاثة أشخاص . ماتيو ، عامل دباغة يؤوي تحت سقفه آنجيلو ، عامل شاب تحبه زوجة ماتيو . يحاول آنجيلو جاهداً أن يعطي لكل لحظة التفسير الفكري الذي يفرض نفسه ، حسب خطه اليساري وهو منظّرِ الوقائع. وفي كافة الظروف ، يتعلق الأمر بتجاوز الأحكام المسبقة البورجوازية. وتحبك المؤامرة في إحدى عطل نهاية الأسبوع ؛ إذ يحافظ آربينو على الميول الأكثر تقليدية للجمهور وذلك بتمجيده لمجتمع استهلاكي يناسب أخلاقية فكرية معارضة . ومن بين الروايات الأكثر حداثة لآربينو نذكر (الربع الأول للقمر ١٩٧٦) و (أخ إيطالي ١٩٨٠) .

لقد أثارت ناتاليا جينسبيرغ (باليرمو ١٩١٦) الأوساط التورانية المضادة للفاشية في كتاب جميل يحمل سيرتها الذاتية المكرّسة لمراهقتها،

وهو (كلمات القبيلة ١٩٦٣) . وهذا ما يفسر كون ناتاليا جينسبيرغ تجد إلهامها الأصيل في مجال السيرة الذاتية أكثر منه في مجال الرواية : إذ كتبت (أصوات المساء ١٩٦١) ويوميات (الفضائل الصغيرة ١٩٦٢) و (أكتب إليك لأقول لك ١٩٧٠) :

٣ ــ توسكانيا :

تقترح كتب آنّا بانتي (فلورانسا ١٨٩٥) تأملاً حول الإنسان والمجتمع المعاصر ، وهو تأمل تنيره أمثلة الماضي بشكل قاطع . إذ يدافع العديد من أعمالها الروائية وبحرارة عن قضية أوضاع المرأة وعزتها والتساوي الضروري بين الجنسين . ففي كتاب (آرتيمسيا ١٩٤٧) ، عكفت آنّا بانتي على دراسة حالة آرتيميسيا جنتيليتشي وهي رسامة من بدايات القرن السادس عشر . انتصرت آرتيميسيا على الصعوبات التي اعترضت نشاطها وتفتّحها وذلك بشجاعتها وبقوة شخصيتها . لقد تعاطفت آنا بانتي مع عصور الانتقال ، حيث أن الإعداد البطيء لأشكال جديدة من المجتمع قد حدّد دوام القيم الأساسية في الإنسان . وتتوازن أيضاً المعطيات التاريخية مع الخلق الخيالي دائماً في رواياتها وقصصها ، كروايتي (إنذار على البحيرة ١٩٥٥) و (أكتب إليك من بلد بعيد ١٩٧١ وهو عنوان باللغة الفرنسية) .

جذبت الرواية التاريخية منطقياً آنا بانتي وكانت النتائج غالباً مقنعة . (كنا نؤمن ١٩٦٧) كتاب يتمسك ببرهان صعب على حساب بعض التطويل : إعادة بناء السنوات الحاسمة للبعث من عام ١٨٤٨ وحتى عام ١٨٧٠ ، وذلك من خلال قصة ثوري نستطيع أن نتعرّف من خلاله على جدّ آنّا بانتي . لقد أثيرت المشكلات الكبرى للوحدة ضمن حدود

ودون تقديم تنازل للبلاغة : الخلافات بين الجمهوريين والملكيين وبدايات مسألة الجنوب ، والحذر من « البيمونتيين » الذين أخذوا يتصرفون كمسيطرين أكثر منهم كأخوة ، وملحمة غاريبالدي ، والذوق السلفي للاستغلال الفردي بالرغم من إخفاقه . ولنذكر على الأقل من بين المقالات التي كتبتها آنَّا بانتي ، التي أسست مع زوجها روبيرتو لونجي في عام ١٩٥٠ مجلة (باراغون) أي الموازنة ، مقالة بعنوان (لورنزو اوتّو ١٩٥٣) . لا يمكن تصنيف ماريو توبينو (فياريغجيو ١٩١٠) تحت أي تصنيف ، وهو واحد من بين الروائيين المعاصرين والحقيقيين وغير المتوقّعين . ولنضف فقط أن توبينو قد رفض الهرب ضمن عالم خيالي . بالنسبة لهذا الطبيب النفسي — الكاتب فان الواقع هو حقل الملاحظة الأوسع والأغنى . فتجربة عمله في الملاجئ قد أملت عليه كتاباً لا ينسى في عام ١٩٥٣ وهو (مجنونات ماغايانو ١٩٥٣) . إنه نشيد حقيقي معجون بالألم والرأفة بالوضع الإنساني عند المرضى وهو وضع منقوص وضعيف ولكنه غير ذليل . وينتمي كتاب (سلّم قديم ١٩٧٢) إلى الشريان ذاته .

فكتاب (صحراء ليبيا ١٩٥٢) — وهو ربما كتاب توبينو الذي نال نجاحاً أكيداً — و (السري ١٩٦٢) شاهدان قويان على حرب شمال إفريقيا وعلى المقاومة . في كتاب (صحراء ليبيا) ليس الكاتب مع ذلك هو الشخصية الرئيسية . فهو يمحّي أمام الحرب في الصحراء التي عايشها الطبيب وأمام جبن و شجاعة رفاقه في الجيش وهم ضحايا حرب يدينها توبينو . ويثير كتاب (السري) انطلاقة المقاومة في ميدوسا ، وهو اسم يدلّ في العديد من كتب توبينو على مسقط رأسه فياريغجيو . ويجد الالتزام الأدبي والإنساني لتوبينو سبباً لوجوده في مفهومه عن الحياة

كخدمة ومهمة . هذا الالتزام إذاً مبني على فكرة ما للإنسان ، تقود إلى تقبّل رجولي للحياة ، بعظمتها وبؤسها ، وذلك باهمال الصيغ المقولبة.

لقد رسم توبينو في كتاب (ابن الصيدلي ١٩٤٢) صورته الشخصية وسيرته الثقافية وتابعهما بشكل جزئي في كتاب (على الشاطىء وفيما وراء الرصيف البحري ١٩٦٦) وهي أغنية حب لفياريغجيو . وبالنسبة لتوبينو ، يختلط في النهاية حب فياريغجيو بتمجيد البحر . وللبحر الفضل في إلهامه ببعض أفضل كتبه مثل (ملاك ليبونار ١٩٥٢) ، حيث اتخذت القصة هيئة أسطورية غامضة . ويتوصل أسلوب توبينو الحيوي والمشدود بارادته إلى الغنائية . وإن هذا التحوّل الشكلي الأسلوبي والشعري للواقع هو الذي يضمن وحدة أعمال متنوعة كأعماله .

٤ ــ الجنوب :

تُنْسَب عادة أسماء بريسكو وبوميليو إلى النشاط الذي قامت به مجلة (لوراجيوني (١) الروائي) وهي مجلة أسساها عام ١٩٦٠ بالتعاون مع ريا وأنكو روناتو . وتعبّر عن ردة فعل ضد الطليعة الجديدة وضد كل تفكك في القصة . إذ يؤمن كتاب مجلة (لوراجيوني الروائي) « بالشخصية » وبرواية تنشر تحليلاً للإنسان والمجتمع .

يبيّن ميشيل بريسكو (تورّي أنوتزياتا ١٩٢٠) ، منذ ظهور قصصه التي بعنوان (المقاطعة النائمة ١٩٤٩) ، تعلّقه بالعالم النابوليتاني وكذا إخلاصه لمجريات روائية تقليدية . وهذا ما سمح له بدراسة هذه الأوساط القروية التي تكون مسرحاً لقصص دنيئة في الغالب . ويعمق

---

(١) لوراجيوني الروائي = الإشعاع الروائي .

(المترجمة)

كتاب (وريثو الهواء ١٩٥٠) هذا الاختيار الذي لا تنكره الروايات الأخرى . ويتمثل المجتمع الجنوبي في هذا الكتاب ، بعالم حددته قوانين خاصة تجب معرفتها وتفسيرها . إلاّ أنه عالم لا سيطرة للقوى الخارجية عليه .

ويدخل كتاب (آلعاب الضباب ١٩٦٦) في هذا العالم الذي تسيطر عليه المنافع المادية والرغبة العاطفية وتقنية الرواية البوليسية . ويبدو المنعطف الأهم في كتاب (سماوات المساء ١٩٧٠) . إذ يحاول دافيد نجدة أخته ، إلاّ أنهما يريدان الهروب من سيطرة الماضي العائلي . لقد أكد دافيد على وعيه لوجوده وذلك بتحطيم ذاكرته ، وهي عملية تمثّلت على مستوى الكتابة بجزء كبير من العتمة والقلق . وميزّت أعمال بريسكو الروائية هذا التقارب السيكولوجي من الواقع .

عند ماريو بوميليو (شييتي ١٩٢١) المولود في جبال الأبروز ولكنه نابوليتاني بالتبني ، يتجاور الخلق الروائي والنشاط النقدي السعيد بشكل خاص . من هذا التأثير المتبادل الكتوم ، كسب الروائي تذوق التفكير والالتزام الثقافي . إن كتاب (العصفور الأسير تحت القناطر ١٩٥٤ الذي أعيدت كتابته في عام ١٩٦٩) ثم كتاب (المقبرة الصينية ١٩٦٩) الذي يطوف فوقه شبح الحرب ، يبيّنان تفكيراً رفيعاً حول العذاب والرحمة . يإذكّر هذا المنظور بمنظور برنانو ومورياك .

ومع ذلك ، فمن خلال كتابه (التسوية ١٩٦٥) فرض بوميليو نفسه كروائي من الطراز الأول . يعيش ماركو بيراردي ، وهو أستاذ شاب في إحدى مدن آبروز ، تمزقاً عرفه جيل بكامله . عمل في عام ١٩٤٨ ، وهو اشتراكي العقيدة ، من أجل نجاح الجبهة المشتركة

الشيوعيين . وفي انتمائه إلى الحزب ، كان يبحث عن شعور صداقة رجولية ، أكثر من بحثه عن أيديولوجيه معينة . إلاّ أن خيباته كانت كثيرة . وقد ترك الحزب بعد أن رفضته الماركسية . ولكن زواجه من من إميليا فشل أيضاً . انزلق ماركو في الضحالة ، وهي التي شجعتها حياة القرى ، وقدرته الغريبة على إضعاف الشهوات وتسوياته وتنازلاته . وفي كتاب بعنوان (الإنجيل الخامس ١٩٧٥) ، وجّه بوميليو طموحاته الروائية في اتجاه آخر . فالبحث عن الإنجيل الخامس هذا والذي تأكد وجوده ، هو فرصة لبحث جذاب خلال ألفي سنة من الحضارة المسيحية . ويتلاقى في هذا البحث عن الهوية الإنسانية ، التاريخ وعلم المقدسات والشواهد .

يمكن لنا أن نضع في هذا النطاق الجنوبي أعمال إلسامورانت (روما ١٩١٨) . يتنقل ديكور رواياتها من صقلية إلى روما بعد استراحة طويلة في بروسيدا . ويسير توجهها الأسلوبي بعكس الاتجاهات المسيطرة . فمنذ ظهور كتابها (كذب وشعوذة ١٩٤٨) ، أدخلتنا إلسامورانت في عالم فتّان ونرجسي ، حيث يتجزأ صدى الواقع في تيه الكتابة الجذاب . وتثير إليز ، وهي صديقة الكاتبة الموثوقة ، قصة عائلتها .

إن الكذب والشعوذة هما قطبا هذا الكون . الكذب ، لأن شخصيات الرواية انغمست في ضوء غامض تمثل بالرغبة في الظهور وبطموح الشرف ، وبالمعنى المسرحي أخيراً وهو أمر ثابت في أعمال إلسامورانت ، من (لعبة ممنوعة ١٩٤١) إلى (شال أندلسي ١٩٦٣) . فواقع الحلم يطرد بالتدريج واقع الأحداث . وشعوذة لأن كل شيء مكالل بهالة

غير واقعية . وبموجب غموض الكتابة ، وهي الواقع الحقيقي الوحيد ، فقد هدمت الحدود بين الحلم والواقع وبين الحقيقة والكذب . ويجسد الشريف إدواردو الجميل جاذبية الجمال . وخلال حياته ، وبعد موته سرع في هدم من يقترب منه وذلك لأنه وسيط غريب .

هذه الإزدواجية الأساسية والمرئية في هذه القصة المتعرجة والمنسوجة بالكذب وأنصاف الحقائق ، نجدها في موقف الروائية : فالإنكار القاسي لأخطاء جنوب لم يسم أبداً إلاّ أنه موجود دائماً — وهو جزيرة صقلية — لا يمحو جاذباً مَرَضياً لهذا العالم المسحور ، من أجل طقوسه الليلية : يولد وسواس الموت في هذه الرواية الباروكية والجنائزية من رفض الموت . فالزمان جامد لا يتحرك :

وبعد هذه الرواية الغريبة ، وهي في منتصف الطريق بين الواقعية والخيالية ، وهي في كل الأحوال قليلة الانفتاح على الواقعية الجديدة نشرت إلسامورانت رواية (جزيرة آرتورو ١٩٥٧) ، وهي قصة مبادهة مؤلمة . إذ وقع آرتورو في حب زوجة أبيه الثانية ، واكتشف أن أباه لواطي . وهكذا انتهت السعادة من الجزيرة وانتهت عبادته لأبيه . تتضمن هذه الرواية نوعاً من أسطورة الفرسان — فاسم البطل تلميحي — كما تتضمن أسطورة شمسية معروفة جداً وهي وجود الشمس في السمت ، و « رقيّة » الزمن ورفض المستقبل . ويعلن كتاب (الأطفال ينقذون العالم ١٩٦٨) عن قطيعة مفاجئة ولّدتها مأساة شخصية :

وفيما وراء مأساة إيدا وابنها غير الشرعي أو سيب ، وخلال أعوام الجرب في روما ، أظهرت رواية (التاريخ ١٩٧٥) وهي موضع نقاش

كبير ، المواجهة الأزلية بين الطبيعة والتاريخ : إذ يسبق كل فصل ملاحظات زمنية . فاليهود المُرحلين والمدنيين والعسكريين ضحايا هذا العنف الوحشي المسمى بالحرب ، قد أدانوا فضيحة مازالت مستمرة منذ أن وجد الإنسان على سطح الأرض .وبالرغم من أن إلسامورانت قد تصدّت لتجديد الرواية التاريخية ، فان رواية (التاريخ) صرخة يأس شخصي أكثر منها تأمل مدرك . ونجد أفضل صفحات هذه الرواية أيضاً في تصوير حياة أوسيب وفي خلق هذا المخلوق الحيواني من الألم الذي يجمع بين الأطفال والحيوانات . الشفقة المحرومة من الأمل هي الجواب الوحيد للروائية على قلق العالم .

إن أعمال ليوناردو سياسيا كلها (آغريجينت ١٩٢١) تأمّل للواقع التاريخي والسياسي والاجتماعي لجزيرة صقلية . إنه تأمّل يحوي على دراسات تاريخية منها — (موت المحقق ١٩٦٤) و (القَتَلة ١٩٧٦) — وفيه المقالات — (بيرانديلّو وصقلية ١٩٦١) و (رنين الجنون ١٩٧٠)— وفيه المساهمات التصويرية الأيقونية — (أعياد دينية في صقلية ١٩٦٥) — كل ذلك يمثل التوسع في التأمل . وإذا أضفنا المسؤوليات السياسية لسياسيا — (فقد انتّخب في قوائم الحزب الشيوعي الإيطالي ومع ذلك فقد قدّم استقالته في عام ١٩٧٦ من المجلس البلدي في باليرمو) — فاننا نستطيع أن نتصور إلى أيّ مدى يتعارض التزامه ككاتب مع البرج العاجي مهما كان نوعه .

وانتقل سياسيا تدريجياً من كتابة الحكايات التي بالغ في اهتمامه بالتوثيق فيها ، إلى الرواية — التحقيق التي أعجبت الجمهور كثيراً . لقد أصبحت المشاكل الخاصة بصقلية تمثل الواقع الوطني . إن النتائج

الأكثر حسماً هي مع ذلك مطبوعة في القصص مثل (أبرشيات ريغالبيترا ١٩٥٦) وهي إحدى أوائل كتب سياسيا . ثم رواية (الأعمام الصقليون١٩٥٨) وهي التي نشرها فيتّوريني ،ثم(مجلس مصر١٩٦٣)وهي رواية تاريخية تحكي عن الحياة الصقلية في بلاط نائب الملك كاراتشيولو عشية الثورة الفرنسية ، هذه الروايات كلها تنتمي إلى الشريان ذاته .

أول أكبر نجاح لاقاه سياسيا هو مع ذلك (يوم الحدأة ١٩٦١) وهي عبارة عن رواية بوليسية حول المافيا . يحقق ضابط الحرس بيلّودي حول مقتل سالفاتور كولاسبيرنا ، الذي تبعه اختفاء نيكولوسي وكالوجيرا دي بيلاّ . وعندما وصل التحقيق إلى نهايته ، وأصبح من الممكن إدانة المتهمين بالقتل ، لاحظ بيلّودي مدى صعوبة اختراق جدار الواقع الصقلي بالنسبة « لأهل الداخل » ولم يساور القلق ماريانو آرينا وذلك لأنه محمي من قبل أصدقاء فاعلين . ولا أثر للمافيا ، فهي اختراع من الشرطة الطموحة جداً ومن الناس السيئين . وعاد سياسيا ليعتمد مخطط الرواية البوليسية في كتاب (لكلٍ حقه ١٩٦٦) . حيث يحقق باولو لورانا،وهو أستاذ في مدرسة في مدينة صقليّة صغيرة، في مقتل الطبيب روسيو والصيدلي مانّو . وينتهي حتماً باكتشاف الحقيقة، إلاّ أن شجاعته الفكرية قد أضاعته . وسيُقْتَل لأنه رجل يعرف الكثير . وكما بالنسبة لكتاب (يوم الحدأة) فان الحكمة من هذه القصة تتصادف مع نهاية المؤامرة . ويمكننا على الأقل التحدث عن جاذب العدم والموت بصرف النظر عن مشروع إعادة بناء المجتمع .

وعندما يوسّع سياسيا تفكيره في مجمل الحياة السياسية الإيطالية ، فان النتائج تكون أقل إبهاراً . وننتقل إذاً من الرواية البوليسية إلى الهجاء .

ويبيّن كتاب (الموضوع ١٩٧١) تجاوز السلطة للعدالة . ويعرّي كتاب (على كل حال ١٩٧٤) التسويات داخل حزب كبير . وتلمح حكاية (الخفاء أو حلم في صقلية ١٩٧٧) إلى « التسوية التاريخية » بين الديمقراطية المسيحية والحزب الشيوعي الإيطالي .

ومن بين الكتّاب الصقليين الآخرين ، نذكر على الأقل جيوسيب بونافيري (كاتان ١٩٢٤) . وإذا كانت كتبه الأولى تتغذى من مادة محلية ، فان كتاب (الغابة الإلهية ١٩٦٩) يسجل انفتاحاً . ويجد ميل بونافيري إلى الحكاية الخيالية والسحر نفحة جديدة وبعداً يمكن وصفه « بالكوني » . ويكمل كتابا (ليال على المرتفعات ١٩٧١) و (جزيرة الحب ١٩٧٣) بشكل ما الثلاثية . إن كتاب (لا بيفاريا ١٩٧٥) وكتاب (حكايات عربية مسلمة ١٩٨٠) الجذاب ، حيث نجد التقاليد الشفهية ملطخة بالأساطير وبفانتازيا الكاتب على السواء ، يؤكدان على أهمية هذا العمل . ولقد تطور بونافيري بحرية وبسعادة في الزمان والمكان .

* * *



الفصل السابع

المسرح المعاصر

١ – تطور العرض المسرحي :

كان المسرح دائماً القريب الفقير للأدب الإيطالي . ولا تكذب الفترة المعاصرة هذه الملاحظة . إذ تتعلق أسباب هذه الدونية النسبية فيما يخص الشعر والرواية بالبنية الاجتماعية للبلد وبتنظيم العرض على السواء. وتمنعنا تعقيداتها من دراستها هنا .

ولدت فيما بعد الحرب تجربة فريدة من نوعها : فبالإضافة إلى الفرَق الجوّالة ، ظهرت في عدة مدن (ميلانو ، روما ، بولون . . الخ) فرق موسيقية مسرحية صغيرة (Piccoli teatri) (١) . فقد اسس مسرح بيكولو (٢) في ميلانو في ١٧ أيار من عام ١٩٤٧ . وكانت

(١) بيكولي تياتري Piccoli teatri = الفرق المسرحية الموسيقية الصغيرة . (المترجمة)

(٢) بيكولو Piccolo = فلوت صغير . (المترجمة)

الإدارة بيد باولو غراسي وجيورجيو ستريلر ، حيث كانت لمسرحية بريشت التي قُدّمت عليه أهمية تاريخية وفيما عدا تنقلات نادرة ، فقد لعبت هذه الفرق دائماً في نفس المدينة ، وتحت إدارة المخرج نفسه ؛ ولقد اختارت هذه الفرق سجلاً كلاسيكياً أو معاصراً ذا مكانة رفيعة من المسرحيات التي تريد تقديمها .

وبالرغم من الجمهور المحدود للفرق الموسيقية المسرحية تلك ، فقد مارست تأثيراً إيجابياً على المسرح الإيطالي في فترة ما بعد الحرب . وضمن هذه الظروف ، تأكد وجود جيل جديد من المخرجين المسرحيين، الذين هم في الغالب الكتّاب أنفسهم من أمثال : لوتشينو فيسكونتي ولويجي سكوارزينا وأورازيو كوستا، وفرانكو زيفيريلّي وجيورجيو دي لولو وماريو فيرّيرو . . . إلخ . إن دور المخرج المسرحي له الأرجحية . فهو الذي يقرر البرنامج وهو الذي يساهم ، باخراجه للكلاسيكيات الأجنبية ، في توسيع التأمل فيما يخص المسرح (لنتذكر إخراج فيسكونتي لأعمال تشيخوف) .

اشتدت حدّة أزمة البنى التقليدية في الستينات . ويؤخذ على مسرح (ستابيلي Stabili(١)) أنه يبتعد بالمسرح أحياناً عن الواقع الاجتماعي ، وأحياناً على العكس ، فانه يجعل منه أداة للدعاية الحزبية . وكثيرة هي التجارب الهامة . فقد ترك جيورجيو ستريلر مسرح (بيكولو) في ميلانو في عام ١٩٦٧ ليؤسس فرقة (مسرح وعمل) . وحاول فيتو باندولفي إعادة بناء مسرح (ستابيلي) في روما . وبالرغم من وجود

---

(١) ستابيلي stabili = مستقر ومؤسس .

(المترجمة)

مخرجين عظماء ، إلاّ أن هذه التجربة قد فشلت . وانفتح أيضاً كل من ماريو ميسيروليّ ولوكا رونكوني على أبحاث جديدة شارك فيها الممثّلون بشكل فعّال . ويجب أن نتذكر من أعمال لوكا رونكوني إخراج مسرحية (غريبو الأطوار) لميدلتون ، ومسرحية ليست بأقل شهر هي (رولان المذعور) في سبوليت عام (١٩٦٨) ، على أساس اقتباس قام به إدواردو سانغينيتّي . لقد انكسرت وحدة المشهد والفعل في هذا العرض « الكامل » الذي قدم بنجاح في باريس وفي عواصم أخرى . ولقد وضّح داريو فو (١٩٢٦) تطور وأزمة المسرح المعاصر . وفرض داريو فو وفرانكو بارانتي وجيوستينو دورانو أنفسهم مع مسرحيتي (إصبع في العين ١٩٥٣) و (بحالة صحية جيدة للربط ١٩٥٤) . إن فيتّوريو كابريولي وفرانكا فاليري اللذين يدعيان ، ضمنياً على الأقل ، انتسابهما إلى مسرح غوبي وآلبيرتو بونوتشي ، كانا يمارسان مسرحاً مسيساً بشكل كبير ، ينتمي إلى الملهى الليلي وإلى المسرح التعبيري على السواء . ثم جاءت فترة أسماها فو فيما بعد الفترة « البورجوازية » (١٩٥٩ — ١٩٦٧) التي تعاون من خلالها مع فرانكا رام . وبعد عام ١٩٦٨ ، أراد فو أن يصبح « بهلوان الشعب وسط الشعب » . وفي مسرحية (الطرافة الغامضة ١٩٦٩) ، كان وحيداً على خشبة المسرح . وقد تحوّلت العروض المسرحية إلى اجتماع للدعاية السياسية . وفي التزامه السياسي ، نحّى فو المسرح إلى ما وراء الكواليس . وقد أثقل التزام سياسي مشابه مسرح لويجي سكوارزينا (١٩٢٢) الذي ذكرنا نشاطه سابقاً كمخرج مسرحي . وقد أثارت الصور الواسعة للحرب والمقاومة ، التي رسمها سكوارزينا في مسرحية (روما غنولا ١٩٥٧) ، العديد من التحفظات . هذه المسرحية التي تستوحي أفكارها من النظريات

البريشتية فيما يخص المسرح الملحمي ، قد دفعت ضريبة باهظة للأطروحة السياسية التي تريد إظهارها . ويمكننا هنا أن نذكر ، بسبب الجاذبية الفكرية ، فيديريكو زاردي (١٩١٢ – ١٩٨٠) الذي مارس « مسرحاً ساخطاً » . فمسرحية (اليعاقبة ١٩٥٧) مسرحية طموحة ، مخصصة للتفسير الماركسي للثورة الفرنسية .

ومن بين أنصار المسرح الأكثر تقليدية ، يمكن ذكر كلوديو تيرّون (١٩١٠) الذي ورث عن بيرانديلّو حب تحليل العالم الذي لا يرحم والأفكار المسبقة البورجوازية . فدرس تيرّون في مسرحية (جوديت ١٩٤٨) التعارض بين أيديولوجيتين في أثناء الحرب . وقد وصلت هذه المعارضة أخيراً إلى تآمر ودي . أما سيلفيو جيوفانينيتي (١٩٠١ – ١٩٦٢) ، فقد أكد نفسه في مسرحية (الهوّة ١٩٤٨) .

إن الجاذب المضطرب الذي ربط ضمن ظروف استثنائية من الحرب بلانش بالأستاذ، أدّى به في النهاية إلى الانتحار . إلاّ أن الواقع التاريخي لا يهم كثيراً جيوفانينيتي بقدر ما يهمّه المناخ المقلق الذي يسمح بالكشف عن مستنقع النفس الإنسانية .

في هذا الاستعراض البانورامي ، تبرز ثلاث شخصيات فقط هي : أوغو بيتي وديبغو فابري وإدواردو دي فيليبو .

٢ – ثلاثة كتّاب مسرحيين : بيتي وفابري ودي فيليبو

١ – أوغو بيتي (١٨٩٢ – ١٩٥٥)

الكاتب المسرحي الأهم في القرن العشرين بعد بيرانديلّو هو أوغو بيتي دون شك . ففي أعماله الكثيرة ، لا توجد إصلاحات ثورية

ولا تأملات نظرية حول المسرح . إذ يهتم بيتي بكشف النفس الإنسانية ، وذلك باعتماده على تقنية أكيدة جداً ، وهو في ذلك الوريث الحقيقي لبيرانديلّو ولتعبيرية روسو دي سان سيكوندو .

لقد نجحت شخصيات بيتي وبعكس شخصيات بيرانديلّو ، في الإحاطة بمفاهيم شخصياتها . ويمكن القول بأن هذا التحليل هبوط حقيقي إلى جهنم ، لأن الإنسان يبدو كوحش زاخر بالرغبات المكبوتة. ولا تتناسب هذه الصورة الداخلية أبداً مع الانطلاقة نحو العزة الشخصية، والخير الذي يريد الإنسان تعريف نفسه به . وهكذا نجد أنفسنا وسط المأساة وذلك لأنه يتفرّع عن هذا الاكتشاف ، الرغبة والحنين المشغوف بالصفاء ، كما يتفرّع عنه أيضاً قلق وجودي يبحث عن عزاء في التصريح . يعمق مسرح بيتي هذه الموضوعات ، كما ويقوم بتعميق التقاطع والاتصال بين المسؤولية الفردية والمسؤولية الاجتماعية . وعلى العكس ، ففي المسرحيات الأخيرة ، سيطر طموحاً خيالياً وصوفياً، فنجح نجاحاً جزئياً فقط .

إن لعنوان مسرحية (بيت على الماء ١٩٣٢) قيمة رمزية : ففي جو ثقيل ، تنهار المظاهر إذا لم تدعمها صرامة أخلاقية حقيقية . ثم عاد بيتّي في الأربعينات إلى موضوع الأزواج التي عصفت بها الرذيلة وحب الشر في مسرحية (كفاح حتى الفجر ١٩٤٥) ، حيث يؤدي تيه الرذيلة بعاشقين إلى القتل . تتأصل هذه الرغبة المنحرفة أحياناً ضمن ديكور فلاحي ، حيث لا يوجد حتى ولا اتفاقيات اجتماعية للإطاحة بها . لقد صدّق انتحار بطلة مسرحية (إيرين البريئة ١٩٤٦) على الفشل دون أي مقابل . إذ دفعت إيرين في الواقع ثمن أخطاء القرية التي تعيش فيها .

ونفس الشيء أيضاً جرى في مسرحية (جزيرة الماعز ١٩٤٨) ، فهيجان الغريزة الجنسية والغيرة التي تبعتها قد جلبا الموت لآنج. فلم يُترك هنا في هذا التداخل أي مكان للحرية .

منذ الثلاثينات ، حدّد بيتّي شكلاً معيناً من المسرحيات وهي الدراما — التحقيق المتأتية من « مسرح — القضايا » .

فمسرحية (انهيار على رصيف المحطة الشمالية ١٩٣٢) تبيّن التحقيق حول هذا الانهيار الذي سبّب في موت ضحايا كثيرة بين العمّال . لقد أوضح التحقيق المسؤولية غير المباشرة لكل فرد متهم بالأنانية والظلم والعنف . إلاّ أن هذا الصفات هي صفات الوجود بذاتها . فلقد حصل المتهمون على شفقة القاضي بار وهم الذين أدانتهم الحياة سابقاً ، وحتى آخر الحياة . وفي مسرحية (فساد في قصر العدل ١٩٤٤) ، وهي ربما أهم لبيتّي ، حامت الشكوك حول القضاة أنفسهم . فمقتل رجل في قصر العدل ، عشية البتّ في قضيته ، قد فجرّ ضجة من الشكوك التي كشفت في النهاية فساد المدينة بأكملها . لقد عصفت هذه التيارات الموحلة بهيلين التي انتحرت لاضطرابها بسبب الاتهامات الموجهة ضد أبيها ؛ فازداد الجو غمّاً .

وعندما حاول بيتّي توضيح مسرح القلق هذا ، المنغمس في ليل عميق ، وذلك من خلال نور الخلاص المحتمل ، ضعفت شخصياته . وامّحت النواة المأساوية ، وأصبحت رمزية بعض المشاهد ثقيلة جداً وسطحية ، وبدا تدخّل الكاتب وكأنه يلوي سطحياً إرادة الكائنات التي تتطلّع إلى مصير آخر . وذات الشيء يطبق على مسرحية (اللاعب ١٩٤٩) وهي مسرحية تتضمن تفاهماً متأخراً جداً بين زوجين ؛ ونفس الشيء

أيضاً بالنسبة لمسرحية (المياه المعكرة ١٩٥١) ، حيث يحاول جاك عبثاً انتشال أخته من حياة الفجور ؛ وكذلك القول بالنسبة لمسرحية (الهاربة) التي نشرت بعد وفاة مؤلفها .

٢ – دييغو فابري (١٩١١ – ١٩٨٠)

اختطّ دييغو فابري لنفسه خط بيرانديلّو وبيتّي ، الذي تمثل منهما على التوالي ، تقنية المسرح في المسرح وتذوق مسرح – القضية الذي انفتح على المشاكل الأخلاقية الكبرى . وربما في إثر دانونزيو ، اجتذب فابري نوعاً استثنائياً من الرجال ، الذي يتضمن مصيره الفريد اصطدامات ومواجهات مع محيطه لا محالة . إلاّ أن لوسيو وآنسيلم وهما بطلا مسرحياته الأولى ، وعلى التوالي ، (الأفلاك ١٩٤٠) و (مكتبة الشمس ١٩٤٣) ، عرفا كيف يغيّران مجرى مصيرهما الشخصي لكي ينفتحا على تفهّم أعمق لقريبيهما . حتى أن شارل في مسرحية (المستنقعات ١٩٤٢) كان ضحية لنزاهته . وعلى العكس، ففي مسرحيات أخرى، ليس من الممكن إجراء أي تسوية : فالإلهام الروحي عند البطل لا يقبل أي انحراف . وهكذا ولدت شخصية رينيه ، وهو عبارة عن شخص غير عادي وبورجوازي يمثل دور الزوج المتحفظ والمتعالي والمأخوذ بمثالية جعلته يتجاوز واجباته ومسؤولياته ، وذلك في مسرحيات (حقد ١٩٥٠) و (تفتيش ١٩٥٠) و (هذيان ١٩٥٨) . ومن الصعب توضيح موقف فابري الغامض تجاه شخصيته التي يحدّدها بالعزلة المتكبرة التي تفرض قانونه وبنقص الرحمة معاً .

لقد ميّز فابري داخل أعماله ، اتجاهين : « مسرحيات أخلاقية » غالباً ما تكون عبارة عن كوميديا تقاليد ، تجسّم مشاكل عامة في

حالات نوعية للعالم المعاصر ؛ و « مسرحيات فكرية » توضح المشاكل الأخلاقية أو الميتافيزيقية على ضوء المسيحية . في الجانب الأول ، نجد مسرحيات خفيفة تقترب بشكل واضح من العمل الأدبي المكتوب دون تأنٍ ، كمسرحية (الغاوي ١٩٥١) و (الكاذبة ١٩٥٦) التي نجحت نجاحاً باهراً . وعلى الجانب الآخر ، مسرحيات مثل (قضية ليسوع ١٩٥٥) و (سهرة أسلحة ١٩٥٦) التي استغلت بقليل من الصعوبة موضوعاً دينياً قُدِّم بشكل أراد أن يكون فيه عميقاً وقليل الوفاقية أو بالأحرى محرِّضاً . حتى أنّ مسرحية (الحادث ١٩٦٧) التي عظّمت ظاهرياً كاثوليكية طليعية جديدة بمقابلتها الجريئة بين سارقي الكنيسة والرسل ، لم تتجاوز مرحلة البحث عن طرافة مجانية تماماً ، رغم مهنة الكاتب الكوميديّة . .

كان فابري أكثر إقناعاً في مسرحيته (قضية عائلية ١٩٥٣) وهي مسرحية يتناغم هدفها الرمزي بشكل ممتاز مع الحبكة . إذ تختلف عائلتان بورجوازيتان حول طفل ؛ ونتيجة لفزعه من الصراخ ، وقع الطفل في بئر السلّم ومات . وكانت النتائج جيدة أيضاً في مسرحية (أطفال الفن ١٩٥٩) وهي مسرحية ذات مقطع بيرانديلّي ، تحتوي على ملهاة ضمن الكوميديا . إن الحقيقة العميقة ، كتعليم ماتيلد ، هي حقيقة الفنان الذي يقبل بالاتحاد كليّاً مع دوره .

٣ ـ إدواردو دي فيليبو (١٩٠٠ ـ ١٩٨٠)

استطاع إدواردو دي فيليبو النابوليتاني والذي يكتب باللهجة العامية أن يكسب جمهوراً عريضاً . ولقد قرّب عمله بنجاح ، المسرح الشعبي من الجمهور البورجوازي . دي فيليبو كاتب وممثّل ورئيس فرقة معاً .

كان يعمل مع أخيه بيبينو ومع أخته تيتينا حتى عام ١٩٤٤ ؛ ومن العام ١٩٤٤ وحتى عام ١٩٥١ عمل مع أخته ، كي يصل فيما بعد إلى قيادة فرقته الخاصة . إن نجاحاته الأولى المتمثّلة بمسرحيات — (من أسعد مني ١٩٢٩) و (عيد الميلاد عند الكوبيلّو ١٩٣١) . . . إلخ — تأتي بشكل أساسي من التهريج ، وللممثّل الرئيسي ، وهو إدواردو ذاته ، الفضل في جعلها جميلة جداً .

لقد وجد مسرح دي فيليبو نجاحه الأفضل في فترة ما بعد الحرب ، مع مسرحياته الأصيلة التي تضع ضمن ديكور عزيز على الواقعيين الجدد أناساً ضعافاً ، عليهم مواجهة ألف مشكلة من مشاكل الحياة اليومية . ومع مسرحيتي (نابولي الميليونير ١٩٤٥) و (فيلومينا مارتورانو ١٩٤٦) تجاوز دي فيليبو الإطار المحلي ، وتخلّى أيضاً عن السهولة الخارجية في قليلها ، في مسرحياته الأولى . فبطلة مسرحية (فيلومينا مارتورانو) امرأة مقدامة وشجاعة ، استطاعت إيجاد التوازن بشكل مامع شخصيات دي فيليبو المذكرة ، التي غالباً ما تكون غير فاعلة ومستسلمة . لقد بدأ فجأة رسم طيف المجتمع موسعاً . فلقد تعرّض الكاتب لأزمة العائلة البورجوازية وتفككها في مسرحية (أصوات العمق ١٩٤٨) ومسرحية (السبت ، الأحد والإثنين ١٩٥٩) ، وهي كوميديا لم تستطع مركبات مسرح فيليبو النجاح مع ذلك في الذوبان ببعضها بتجانس . وتظهر مواهبه بشكل أوضح في مسرحية (مُلكي وقلبي ١٩٥٥) ، وهي مسرحية رائعة حول الزواج ، وفي مسرحية (دي بريتوري فينسينزو ١٩٥٧) .

وبلهجة نصف ساخرة ونصف جدية تناسبه بشكل ممتاز ، رسم دي

فيليبو التقلّبات المفاجئة وآلاف المكائد لصعلوك مسكين ، همّه الوحيد الحصول بالكاد على ما يكفيه وإعطاء شيء مقابل ذلك . وأعيدت هذه الموضوعات النابوليتانية بشكل خاص في كوميديات أخرى منها :

(مختار حي سانيتا) و (العقد ١٩٦٧) . . . إلخ . (فن الكوميديا) سخرية مسلّية من العالم الرسمي للمسرح .

لم يعرف مسرح دي فيابيو تحوّلات جذرية،فالاتصال المباشر مع الجمهور هو قوته وحدوده . ومع ذلك ،لايمكننا تجاهل مدى اتساع سجلّ موضوعاته .

* * *



١ ــ باللغة الفرنسية

— D. FERNANDEZ, Le roman italien et la crise de la conscience moderne , Paris , Grasset , 1958 .

— J. M . GARDAIR , Ecrivains italiens , Paris , Larousse, 1978 .

— La littérature italienne (1960 — 1980) , Magazine littéraire , no 165 , Octobre 1980 (dossier présenté par M. FUSCO

٢ ــ باللغة الإيطالية

ا ــ أعمال عامة :

— Dizionario della letteratura italiana contemporanea, a cura di L . BALADACCI , Firenze , Vallecchi , 1973 .

— Letteratura italiana contemporanea , a cura di G . MARIANI e M . PETRUCCIANI , Vol , 2 , 3 , Roma , Lucarini , 1980 — 1981 .

— G . MANACORDA , Storia della letteratura italiana contemporanea , Roma , Eaitori Riuniti , 1967 .

— Il Novecento , a cura di E . CECCHI eN . SAPEGNO , MIlano , Garzanti , 1969 .

— Letteratura italiana . 900 . Gli scrittori e la cultura letteraria nella societa italiana , a cura di G . GRANA , Milano, Marzorati , 1979 — 1980 .

ب – روايات ، نثر :

— G. BARBERI SQUAROTTI , La narrativa itliana dei dopoguerra , Bologna, cappelli , 1968 .

— O . LOMBARDI , La narrativa italiana Nelle crisi del Novecento , Roma — caltanissetta , sciascia , 1971 .

— G . PULLINI , Il romanzo italiano del dopoguerra , padova , Marsilio , 1965 .

— Volti e risvolti del romanzo italiano contemporaneo , Milano , Mursia , 1974 .

— V. VOLPINI , Prosa e Narrativa dei contemporanei , Roma , Studium , 1967 .

ج – شعر :

— G. BARBERI SQUAROTTI , La cultura e la poesia italiana del dopoguerra , Bologna , cappelli 1968 .

— G . RABONI , Poesia degli anni sessanta , Roma , Editori Riuniti , 1966 .

— S. RAMAT, La poesia italiana del Novecento, Milano, Mursia , 1976 .

— S. TURCONI , La poesia Neorealistica italiana ,Milano, Mursia , 1977 .

د – مسرح :

— F . ANGELINI , Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo , Bari , La terza , 1976 .

— M . GUGLIELMINETTI , IL teatro contemporaneo , Torino , SEI , 1973 .

— G.PULLINI , Teatro italiano del Novecento , Bologna , Cappelli , 1971.

يمكن العودة باهتمام الى سلسلتين من المراجع العامة، المخصصة للكتاب المعاصرين ، وهما :

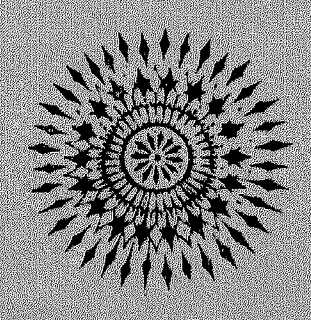
— Il castoro (Florence , La Nuova italia)

— Invito alla lettura di ... (Milan , Mursia)

الفهرس

٢٠٠٠ ط١ /١٩٩٤/٩


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٦م

سعر النسخة داخل القطر ٧٥ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل ١٠٠ ل.س